

---

# SECUENCIAS

---

Revista de Historia del Cine

45

**Fundador**

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

**Directoras**

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

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

**Subdirector**

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

**Jefatura de Redacción**

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma, 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](http://www.escrevercinema.com))

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

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

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

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. Diríjase 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», 2017

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2017

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

**Diseño**

SABÁTICA

**Maquetación**

COMPOBELL, S.L.

**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: *Tres padrinos* (*The Three Godfathers*, John Ford, 1948)

**En recuerdo de José Luis Martínez Montalbán**  
***In Memory of José Luis Martínez Montalbán*** 9

## **Artículos / Articles**

**Integrales, frustradas, posesivas, ineptas: figuras de la madre en el cine de John Ford**  
*Comprehensive, Fruitless, Possessive, Inept Ones: Figures of the Mother in the Cinema of John Ford* 13  
Nekane E. Zubiaur Gorozika

**Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedentes del crimen en el cine argentino**  
*Manuel Romero's Early Crime Films and their Relations with Previous Crime Representation in the Argentine Cinema* 37  
Román Setton

**Entre la creencia religiosa y la voluntad política: un estudio comparado de los films *Todo es ausencia* (1984), de Rodolfo Kuhn, y *En nombre de Dios* (1987), de Patricio Guzmán**  
*Between Religious Belief and Political Will: A Comparative Study of the Films *Todo es ausencia* (1984), by Rodolfo Kuhn, and *En nombre de Dios* (1987), by Patricio Guzmán* 57  
Paola Margulis

**Robin Wright *Reloaded*. La nostalgia como aparato narrativo en *El congreso* (2013), de Ari Folman**  
*Robin Wright Reloaded. Nostalgia as Narrative Device in Ari Folman's *The Congress* (2013)* 79  
María Lorenzo Hernández

***Juventud en marcha* (2006), de Pedro Costa. La misiva negada. Palabra, memoria y resistencia**  
*Colossal Youth (2006), by Pedro Costa. The Denied Letter. Speech, Memory and Resistance* 101  
Lourdes Monterrubio Ibáñez

## Libros / Books

- Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*  
Ángel Miquel 127  
Ana Laura Lusnich
- Dramatized Societies. Quality Television in Spain and Mexico*  
Paul Julian Smith 130  
Santiago Lomas Martínez
- La cultura de las series*  
Concepción Cascajosa Virino 134  
Laura Pousa
- The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution  
Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*  
Malte Hagener (ed.) 137  
Sonia García López
- The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*  
Anton Kaes, Nicholas Baer y Michael Cowan (eds.) 140  
Breixo Viejo
- La exhibición cinematográfica en España:  
cincuenta años de cambios*  
José Vicente García Santamaría 142  
Javier López Villanueva
- Women's Cinema, World Cinema:  
Projecting Contemporary Feminisms*  
Patricia White 145  
Elena Oroz
- The Dawn of Technicolor, 1915-1935*  
James Layton y David Pierce 148  
Juan José Parras Simón
- Clarence Brown*  
Carmen Guiralt Gomar 151  
Vicente J. Benet

## DVD

- Trésors du cinema Yiddish*** 157  
Lior Zylberman
- The Signal Tower*** 160  
Carmen Guiralt Gomar
- Informes generales I y II*** 163  
Juan Albarrán Diego



Después de doce años como Director de *Secuencias*, Daniel Sánchez Salas, miembro del Equipo de redacción de la revista desde sus inicios, pasa el testigo a María Luisa Ortega y a Laura Gómez Vaquero, quienes asumen de manera conjunta el cargo desde el presente número.

La publicación ha contemplado cambios sustanciales durante estos últimos años, siendo los principales el paso de la edición en papel al formato digital, el libre acceso a los volúmenes, disponibles en el portal de revistas de la Universidad Autónoma de Madrid, y la inclusión de la revisión ciega por pares. También, desafortunadamente, en ese tiempo, *Secuencias* ha sufrido la pérdida de sus impulsores originales y fundadores: Alberto Elena, a quien la revista homenajeó en el anterior número doble, y José Luis Martínez Montalbán, en cuya memoria se incluye un texto en el presente volumen.

Los cambios y las pérdidas no han alterado la vocación original de la revista desde su aparición: el fomento y la difusión de la investigación en lengua hispana en historia del cine y del audiovisual. Los directores precedentes y los miembros del Equipo de redacción se han entregado a esta labor en los más de veinte años de vida de la revista. La nueva dirección asume el cargo con el deseo de prolongarla en aras de mantener a *Secuencias* como referente en el campo de los estudios cinematográficos en español y con la voluntad de afrontar nuevos retos y mejoras en su edición para lograrlo.





## EN RECUERDO DE JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN

El 4 de noviembre del pasado 2016 falleció nuestro compañero José Luis Martínez Montalbán a los 76 años de edad. José Luis fue Jefe de Redacción de *Secuencias* desde su aparición en 1994 hasta el año 2000. Desde 2001 y hasta 2014, año en que abandonó la revista, formó parte de su equipo de Subdirección. Cuando se unió a Alberto Elena para iniciar el proyecto de *Secuencias*, José Luis ya tenía a sus espaldas una larga y reconocida trayectoria como crítico e investigador cinematográfico, desarrollada como integrante de destacadas revistas. Había formado parte de *Cinestudio* entre 1966 y 1973, y al año siguiente se había incorporado a la redacción de *Reseña. De Literatura, Arte y Espectáculos*, donde permaneció hasta 2003. Sin duda, su experiencia en este terreno fue una razón fundamental para que Alberto Elena le propusiera poner en marcha con él *Secuencias*. Pero esta no fue la única razón. José Luis ejercía como Catedrático de Física y Química en el Instituto de Enseñanza Secundaria Ramiro de Maeztu, en Madrid. Allí, años atrás, había tenido como alumno a Alberto, dando comienzo así a una amistad que duró toda la vida y que, pasado el tiempo, les llevó a ambos a compartir proyectos como el de *Secuencias*. Desde su puesto de Jefe de Redacción, José Luis puso al servicio de la revista su profundo conocimiento de los procedimientos editoriales y su minuciosidad técnica, en combinación con su inabarcable erudición cinematográfica. Él colaboró así, desde el primer momento, a inculcar a la revista el afán por la rigurosidad formal y académica. Al mismo tiempo que desarrollaba esta labor, José Luis manifestaba sus intereses cinematográficos en numerosas notas y reseñas que fue publicando en *Secuencias* a lo largo de veinte años. Todos le recordamos acudiendo a cada reunión con un conjunto de novedades en libros y DVDs que había ido anotando cuidadosamente en su agenda durante los meses previos, y entre las que siempre había obras de interés que acabábamos reseñando.

Desde muchos años antes, José Luis ya había dejado clara su capacidad de crítico «todo-terreno», especialmente en su colaboración con los anuarios del Equipo *Reseña Cine para leer*; y de investigador especialmente interesado en los trabajos de base, en libros como *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores* (Bilbao, Mensajero, 1978), con Ángel Pérez Gómez, o *La cultura española durante el franquismo* (Bilbao, Mensajero, 1977) y su continuación *Doce años de cultura española* (Madrid, Encuentro, 1989), ambos realizados también por el Equipo *Reseña*. Su pertenencia a este colectivo de críticos católicos, uno de los más característicos y leídos de la Transición, marcó, por tanto, buena parte de su trayectoria profesional en la crítica cinematográfica. Pero sus trabajos posteriores afianzaron su faceta de historiador del cine y de la cultura popular española. En este sentido, *Secuencias* comparte con

otras cabeceras la publicación de las reseñas y comentarios de José Luis relacionados, entre otros temas destacados, con la historia del cine mudo, incluido el español. A este objeto de estudio, él dedicó no pocos de sus esfuerzos como investigador. Su principal resultado fue un libro de referencia: *La novela semanal cinematográfica* (Madrid, CSIC, 2002), catálogo de la más famosa colección española de novelizaciones de películas, publicada durante los años veinte. El desbordamiento cultural del cine hacia terrenos como la literatura popular que representa este libro muestra adecuadamente el perfil del trabajo de investigación realizado por José Luis en los últimos tiempos. Cabría trazar un arco desde una obra como esta hasta la última iniciativa en la que se implicó entre marzo y julio del mismo 2016: *Antifaz*, la exposición sobre José Mallorquí, premiado guionista radiofónico, pero, sobre todo, creador del famoso personaje El Coyote, y escritor por tanto de las llamadas novelas de kiosco. José Luis fue, junto a Elena González y Oyer Corazón, comisario de la exposición y coordinador del catálogo.

Los nuevos tiempos contrariaron a José Luis sustituyendo la publicación en papel de las revistas por su edición digital. Él sentía auténtica predilección por las publicaciones en papel. A pesar de ello, se integró en la nueva era continuando su faceta de crítico e investigador cinematográfico en la actual etapa *online* de *Cine para leer* ([www.cineparaleer.com](http://www.cineparaleer.com)), así como en la revista digital *Encadenados* ([www.encadenados.org](http://www.encadenados.org)). Desde *Secuencias*, esta revista *online* que él ayudó a fundar en papel, recordamos hoy a nuestro querido compañero.

La Redacción de *Secuencias*

## **ARTÍCULOS**



# INTEGRALES, FRUSTRADAS, POSESIVAS, INEPTAS: FIGURAS DE LA MADRE EN EL CINE DE JOHN FORD

*Comprehensive, Fruitless, Possessive, Inept Ones:  
Figures of the Mother in the Cinema of John Ford*

NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA<sup>a</sup>

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV / EHU)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.001>

## RESUMEN

Las mujeres, en especial las madres, ocupan un lugar esencial en la filmografía de John Ford. Este artículo propone, a partir de los preceptos de la semiótica de Greimas, una clasificación de las figuras de la madre presentes en sus películas en función de las competencias que estas demuestran tanto para la gestación (*poder ser*) como para la crianza (*saber hacer*). El análisis filmico de diversos casos concretos expone, asimismo, la forma en que Ford pone en escena dichas competencias tomando como referencia el momento crucial de la separación entre la madre y el hijo que reclama su autonomía, un momento que adopta la forma de ritual en virtud de los mecanismos de repetición y fragmentación empleados.

**Palabras clave:** mujer, maternidad, John Ford, competencia.

## ABSTRACT

Women, and especially mothers, are essential in John Ford's cinema. Based on Greimas' semiotics' principles, this article classifies the figures of the mother that appear in his films according to their competences for both pregnancy (*being able to be*) and nurturing (*knowing to do*). The analysis of certain specific cases describes, in addition, Ford's *mise en scène* at the crucial juncture of the separation between the mother and the son that demands autonomy, and it explains how those moments become rituals in Ford's cinema by virtue of the repetitions and fragmentations they present.

**Keywords:** woman, motherhood, John Ford, competence.

[a] NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA es doctora en Comunicación Audiovisual por la UPV/ EHU donde actualmente imparte docencia. Además de publicar diversos artículos científicos y capítulos en obras colectivas, es autora de los libros *Peter Weir* (2013), *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (2013) y, junto a Ainhoa Fernández de Arroyabe e Iñaki Lazkano, *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (2014). Su principal línea de investigación se centra en el estudio del cine español desde la perspectiva metodológica de la historia y el análisis filmico. Es miembro del grupo de investigación del Gobierno Vasco «Mutaciones del audiovisual contemporáneo (MAC)» (IT 1048-16).

«Cuando en una ocasión un periodista le preguntó a Ford por qué “el tema de la familia” era tan importante en su obra, él simplemente contestó: “Usted tiene madre, ¿verdad?”».

Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford* (2004).

## 1. El universo femenino de John Ford

Buena parte del universo temático de Ford se cimenta, en el sentido más literal del verbo, sobre la férrea fortaleza de sus mujeres. Son mujeres que aguardan y permanecen —*Fort Apache* (1948)—, que sustentan y mantienen unido el hogar bajo la amenaza de un desierto salvaje o de un entorno que se descompone —*Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was my Valley*, 1941), *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940)—, mujeres que luchan por lo que consideran su dignidad —*El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952)— y que deciden abandonar a sus esposos cuando estos quebrantan sus deberes familiares —*Río Grande* (*Río Grande*, 1950), *Escrito bajo el sol* (*The Wings of Eagles*, 1957). La insólita razón por la que este aspecto apenas ha sido estudiado por los historiadores y analistas especializados en la obra de Ford debe probablemente buscarse en las innumerables acusaciones de misoginia y machismo que han recaído sobre su obra a lo largo del tiempo:

La gran mayoría de las mujeres de Ford están atrapadas en el estereotipo [...]; existen tan solo en relación al hombre, al que crían, alimentan, confortan y entierran. Estas funciones constituyen la totalidad de su único auténtico rol en la vida; rara vez hacen algo por sí mismas o llegan a tener una vida propia. Los hombres sienten verdadera devoción por ellas, pero también, en el fondo, dan por hecho que cuentan con ellas. La mujer está marcada por todas las implicaciones negativas del «pedestalismo», la glorificación que sufre la aparta de hecho de las áreas «masculinas» de la vida. Al ser un ídolo nunca es completamente humana y, por tanto, no resulta necesario tomarla verdaderamente en serio<sup>1</sup>.

Un vistazo atento a la filmografía de Ford revela que las palabras de Michael Dempsey, teñidas del inequívoco tono despectivo que atraviesa todo su texto, están excesivamente sometidas a ciertos prejuicios que rodean la obra del cineasta y resultan poco rigurosas con la realidad de los filmes. Ciertamente, «la tendencia de Ford a la estilización converge con su tendencia a tratar a las personas como arquetipos y los acontecimientos cotidianos como rituales sagrados. En su arte, el estilo codifica hasta tal punto la realidad, que el cine se convierte necesariamente en mito»<sup>2</sup>. Tal es el contexto según el cual debemos comprender e interpretar la poética fordiana. En ese marco estético y narrativo delimitado por el mito, el director americano convierte a sus mujeres en *ídolos* porque ellas son el elemento nuclear de la familia y, por extensión, de la comunidad por la que el héroe fordiano se sacrifica.

[1] Michael Dempsey, «John Ford: una reconsideración», en *John Ford* (Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1988), p. 256.

[2] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine* (Madrid, Akal, 2009), p. 637.

Para Ford, «la familia representa el eje sobre el que gira la sociedad toda, el modelo reducido de un posible, utópico mundo en el que reine la armonía»<sup>3</sup>. Sus comunidades, grupos cerrados en sí mismos en constante conflicto con el exterior, «se sustentan en unas normas que recuerdan siempre las que rigen la gran institución natural, la familia tradicional»<sup>4</sup>. En una obra filmica fundada sobre la antinomia primordial de «caos vs. orden», «movimiento vs. descanso», «cambio vs. permanencia»<sup>5</sup>, las mujeres encarnan la persistencia: ellas engendran, sostienen y tratan de mantener unida a la familia frente a las amenazas del cambio. A ellas pertenece el hogar, lugar de asentamiento y refugio, y a ellas corresponde en gran medida, como depositarias de las tradiciones, la ejecución y conservación de los rituales familiares y comunitarios. En virtud del peso simbólico que el hogar y la comunidad tienen en el cine de Ford, esta misión fundadora y aglutinante les confiere una dignidad particular entre el resto de personajes.

Una de las muestras más nítidas de la importancia que Ford concedió al sexo femenino se halla en el título que cierra su filmografía, protagonizado íntegramente por un grupo de mujeres. La doctora Cartwright (Anne Bancroft) de *Siete mujeres* (*Seven Women*, 1965) es el epítome del héroe tardío de Ford, una revisión, más oscura si cabe, del Ethan Edwards (John Wayne) de *Centauros del desierto*. Cartwright comparte algunas de las características más esenciales de Edwards o de Tom Doniphon (John Wayne) en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962):

Una combinación de soldado, juez y sacerdote (o médico), que simboliza su participación, su autoridad y su sacrificio. Además, aunque es el elemento aglutinante de una sociedad, es también un elemento ajeno a ella. [...] Obligado interiormente a dar su asentimiento al deber encomendado, es plenamente consciente de que su acto de redención, como el de Cristo, lo anula, lo condena, incluso lo destruye<sup>6</sup>.

La doctora, que por su carácter indómito y liberal no ha llegado a ser aceptada del todo por la comunidad<sup>7</sup>, entrega a sus congéneres femeninas de vuelta al *hogar* y al *orden*, en un gesto que remeda el de Ethan Edwards retornando a su sobrina Debbie (Natalie Wood) al rancho de los Jorgensen, mientras ella se queda en tierra salvaje a punto de consumir un sacrificio que acabará con la vida del bárbaro Tunga Khan, pero también con la suya. La inmolación del último *héroe* de Ford no puede resultar más sombría cuando la mujer brinda por su propia muerte.

Estas consideraciones no deben llevarnos a engaño: la doctora Cartwright no es sino una excepción en la obra de Ford, puesto que la mayoría de las mujeres que habitan su universo filmico son fundamentalmente esposas y madres. Este hecho no les resta, sin embargo, un ápice de relevancia, como puede observarse en algunos de sus títulos mayores. Joseph McBride subraya, por ejemplo, que «la influencia civilizadora de las mujeres en el Oeste es uno de los temas más importantes de *Fort Apache*»<sup>8</sup>, drama militar poco susceptible *a priori* de otorgar preeminencia al sexo femenino.

[3] Francisco Llinás, «Lazos de sangre» (*Nickelodeon*, n.º 26, primavera de 2002), p. 176.

[4] Francisco Llinás, «Lazos de sangre», p. 177.

[5] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 633.

[6] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 638.

[7] Una comunidad cuya autoridad moral, dicho sea de paso, queda en entredicho a lo largo del filme.

[8] Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford* (Madrid, T&B Editores, 2004), p. 498.

Las madres, en concreto, ocupan un lugar de privilegio desde los albores de su carrera, tal como demuestran filmes del periodo mudo como *¡Madre mía!* (*Mother Machree*, 1928) o *Cuatro hijos* (*Four Sons*, 1928), realizados bajo el influjo del expresionismo de F. W. Murnau, antes de que Ford forjara su estilo característico, y protagonizados por abnegadas figuras maternas. Prueba de esta centralidad es que, mientras son varias las mujeres que en sus filmes sacan adelante solas a su prole, la ausencia de la madre suele tener en cambio consecuencias catastróficas. Así lo señala Llinás en el caso del frívolo e inconsciente hijo del viudo alcalde Skeffington en *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958) o en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *Caravana de paz* (*Wagon Master*, 1950), donde los clanes criminales exclusivamente masculinos que forman los Clanton y los Clegg adoptan conductas miserables e incivilizadas<sup>9</sup>.

El microcosmos social representado en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939), quintaesencia de la antinomia constancia/tránsito mencionada más arriba, sirve de inesperada ilustración del papel que la madre ostenta en el cine de Ford. Los dos protagonistas, Ringo (John Wayne), fugitivo de la justicia, y Dallas (Claire Trevor), prostituta expulsada del pueblo, son personajes desarraigados y marginales que finalmente obtienen su redención. La intervención de Ringo será decisiva para que el transporte llegue a su destino y Dallas asista al parto de Lucy Mallory (Louise Platt), honorable esposa de un oficial del ejército que, a lo largo del viaje, no ha perdido ocasión de mostrar su repugnancia por Dallas. Cuando esta

sale del improvisado paritorio con la hija de la señora Mallory en brazos (no parece casual que el bebé nacido en circunstancias tan adversas sea una niña), todos los hombres que han aguardado fuera como padres putativos de la criatura la rodean con curiosidad. La escena se compone de varios planos de conjunto de los hombres agrupados en torno a la mujer [Fig. 1], entre los que se repite aquel en el que Ringo comparte encuadre con Hatfield (John Carradine) [Fig. 2]; no en vano, ambos encarnan sendas *figuras paternas* dentro de ese pequeño grupo humano en el que se reproducen ciertos conflictos de clase.

[9] Francisco Llinás, «Lazos de sangre», p. 178.



Figs. 1 y 2. *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939).



Tras presentar a la criatura, Ford introduce entre los planos de conjunto un largo y sostenido primer plano de Ringo [Fig. 3], seguido por otro de Dallas de similares características [Fig. 4].



Figs. 3 y 4. *La diligencia*.

El hombre la mira como si la contemplara por primera vez y, en cierta forma, así es. Ringo ya había dispensado ciertas atenciones a Dallas ante el desdén del resto de pasajeros, pero no es hasta este momento cuando la planificación nos señala sin lugar a dudas que el amor ha surgido entre ambos personajes en el preciso instante en que Ringo ve por primera vez a Dallas como madre potencial. El vaquero comprende que, al margen de la ocupación que la mujer haya desempeñado anteriormente, ella será la compañera idónea para la fundación de su rancho. Frente al esnobismo y la hipocresía de Hatfield y Lucy Mallory, Ringo y Dallas representan al héroe y a la mujer renacidos.

Este ejemplo pone de manifiesto dos cuestiones que conformarán la base de las páginas que siguen. Por una parte, que en el cine de John Ford la planificación, la posición de la cámara y la selección de los elementos que integran el encuadre son siempre determinantes para la construcción del discurso. Por otra, que las figuras de la madre presentes en sus películas son múltiples, variadas y no siempre canónicas<sup>10</sup>. El objeto de las siguientes líneas será trazar una taxonomía que permita clasificarlas en cuatro tipos bien diferenciados en virtud de sus características y del modo en que son representadas por Ford. Para ello recurriremos a la semiótica estructural greimasiana y al análisis filmico.

[10] Por esa razón se procurará en adelante emplear mayoritariamente el término «figuras de la madre», ya que no todos los sujetos que ejercen la maternidad en su cine son madres en sentido estricto.

[11] Lucy Fischer, *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996), pp. 10-28.

## 2. El ejercicio de la maternidad: *poder ser o saber hacer*

En el repaso a los estudios críticos dedicados a la representación de la maternidad en el cine que Lucy Fischer realiza al inicio de su obra *Cinematernity*<sup>11</sup>, se observa un predominio casi absoluto del enfoque feminista desde perspectivas que fluctúan entre la antropología, la historia social y, sobre todo, el psicoanálisis. Apoyada precisamente en los presupuestos teóricos del psicoanálisis, E. Ann Kaplan analiza la figura de la madre en el género melodramático a partir

de la doble distinción que establece entre los melodramas «cómplices» y los «resistentes». Los primeros, sujetos a las normas del sistema patriarcal en cuanto al rol materno, presentan dos tipos de madre derivados de las teorías freudianas: la progenitora sacrificada y amorosa, frente a la temible y dominante madre fálica. Los segundos, por el contrario, cuestionan el canon patriarcal y revelan su carácter opresivo a través de personajes femeninos que anteponen, con distintos resultados, su propia satisfacción, sus aspiraciones profesionales o sus deseos amorosos al cuidado de los hijos<sup>12</sup>.

La familia fordiana es eminentemente tradicional, por lo que no es de extrañar que algunas de las categorías propuestas en este artículo coincidan en cierta medida con las madres sacrificadas y las madres fálicas analizadas por Kaplan. El enfoque teórico que se desarrolla a continuación difiere no obstante del suyo, puesto que, sin rechazar las aportaciones del psicoanálisis en torno a la naturaleza y el desempeño de la maternidad, la figura de la madre será abordada aquí como sujeto semiótico o actante determinado por su función dentro de un programa narrativo.

Según la semiótica greimasiana, «todo comportamiento con sentido o toda serie de comportamientos presupone, por un lado, un programa narrativo virtual y, por otro, una competencia particular que hace posible su ejecución»<sup>13</sup>. En su sentido más completo, el programa narrativo que supone el ejercicio de la maternidad se inicia habitualmente con la concepción y el alumbramiento de una criatura; continúa con la satisfacción de las necesidades fisiológicas, afectivas y de protección más básicas del bebé, seguidas por las tareas de educación y transmisión de valores y conocimientos que permitan al niño desenvolverse correctamente en el mundo; y concluye con la separación del vástago, convertido ya en individuo autónomo que no requiere del apoyo materno para desarrollarse como sujeto de pleno derecho.

Si la competencia engloba, por su parte, todas las cualidades que permiten a un sujeto llevar a cabo dicho programa narrativo, podemos considerar a la madre como un sujeto modalizado por una doble competencia, ya que para ser madre es preciso no solo *poder serlo* sino también *saber cumplir las funciones* que exige ese rol. Así lo explicita la Real Academia que, en sus tres primeras acepciones del término, reconoce a la madre como «mujer que ha parido», «que ha concebido» y «que ejerce las funciones de madre».

Nos hallamos pues, en primera instancia, ante una competencia biológica. En su definición más literal, la madre es una hembra capaz de engendrar y dar a luz un vástago, una facultad que el sujeto-madre no adquiere a lo largo de su vida, sino que es intrínseca a su naturaleza orgánica, y que no todas las mujeres poseen. En esta vertiente biológica, la maternidad estaría caracterizada por el eje *fertilidad/esterilidad*. Para *poder ser* madre desde un punto de vista fisiológico, la mujer debe tener un aparato reproductor fértil capaz de concebir y desarrollar en su seno un ser humano. Aquellas mujeres que, por diversas razones, no gocen de dicha facultad o la tengan

[12] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres, Routledge, 1992).

[13] Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Gredos, 2006), p. 69.

mermada sin remedio, *no podrán ser* madres, al igual que todos los varones, cuyo aparato reproductor no está orgánicamente destinado a ese fin.

No obstante, tal como indica la RAE, madre es también quien ejerce como tal. La esterilidad física no anula el *saber hacer* necesario para hacerse cargo de una criatura, del mismo modo que la fertilidad no lo garantiza. Por esa razón, ciertas disciplinas que han abordado el estudio de la maternidad, como por ejemplo el psicoanálisis, defienden la pertinencia de separar el embarazo y el parto de la actividad de la crianza y el cuidado del niño. «Ser madre, entonces, no es solo tener un hijo, es ser una persona que socializa y alimenta. Es ser el progenitor primario, el que básicamente se hace cargo»<sup>14</sup>. De manera que «podemos afirmar que un hombre ejerce la *maternidad* de un niño determinado, si se da el caso de que ese hombre ha sido la figura parental nutricia primaria o actúa actualmente de ese modo»<sup>15</sup>.

En los primeros años de vida del bebé, cuando este es dependiente por completo de la madre, ese *saber hacer* se sustancia en el abastecimiento total de sus necesidades fisiológicas y psicológicas. Pero, pasado el tiempo, a medida que los hijos crecen y maduran, la prueba cualificante que concluye con la sanción del sujeto como buena o mala madre se encuentra al final del programa narrativo expuesto más arriba:

La madre está obligada a saber cuándo y cómo empezar a permitir que el niño se diferencie de ella [...]. La capacidad para conocer el momento y el modo de abandonar el control sobre el bebé es tan importante como la inicial capacidad maternal de proveer cuidado total<sup>16</sup>.

El filósofo Erich Fromm coincide con Chodorow:

La esencia misma del amor materno es cuidar de que el niño crezca, y esto significa desear que el niño se separe de ella. Ahí radica la diferencia básica con respecto al amor erótico. En este último, dos seres que estaban separados se convierten en uno solo. En el amor materno, dos seres que estaban unidos se separan. La madre debe no solo tolerar, sino también desear y alentar la separación del niño<sup>17</sup>.

En la mayoría de los casos, el sujeto-madre alcanza la conjunción con su objeto de valor de manera natural desde el mismo instante en que este es concebido, por lo que es el momento de la disyunción el que pone definitivamente a prueba su competencia.

Las cuatro figuras de la madre que se distinguen en el cine de John Ford se mueven en esta dialéctica establecida por la doble competencia del *poder ser* y el *saber hacer*, y todas se enfrentan de una manera u otra al doloroso trance de la separación de sus vástagos<sup>18</sup>. Veamos a continuación cómo se caracterizan dichas figuras de la madre, de qué manera ejercen las funciones inherentes a su rol y cómo expresa en el nivel figurativo la puesta en escena de John Ford la gran prueba de su aptitud maternal.

[14] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (Barcelona, Gedisa, 1984), p. 26.

[15] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 25. La cursiva corresponde al original.

[16] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 130.

[17] Erich Fromm, *El arte de amar* (Buenos Aires, Paidós, 1970), p. 66.

[18] ¡Madre mía! y Cuatro hijos siguen un esquema narrativo diferente: las madres son inicialmente separadas de sus hijos, pero acaban reencontrándose con ellos en un feliz desenlace. Tag Gallagher, que ha dividido la filmografía de John Ford en distintas fases cronológicas, señala que, entre 1927 y 1931, segmento temporal en que se realizaron ambas películas, «las cualidades de su obra de madurez empezaron a surgir», aunque lo califica aún como «periodo de transición» (John Ford. *El hombre y su cine*, p. 75). Gallagher considera que, a partir de 1931, Ford finaliza su proceso de aprendizaje y experimentación y *digiere* la excesiva influencia del estilo de Murnau, especialmente visible en *Cuatro hijos*. Comienza entonces a elaborar su obra más personal, por lo que este artículo también se centrará en las películas dirigidas a partir de esa fecha.

### 3. Figuras de la madre en el cine de John Ford

#### 3.1. Las integrales

Son las más frecuentes en la filmografía del cineasta americano. Ellas aúnan en su ser la doble competencia maternal: *pueden ser* madres biológicas y además *saben cómo desempeñar* todas las funciones atribuidas a su rol, encarnan en definitiva el núcleo de la familia fordiana y el resto de miembros se aglutinan en torno a ellas.

Las figuras de la madre integral están presentes en casi todas las comunidades mixtas del cine de Ford —*Fort Apache, Río Grande, Caravana de paz, El gran combate (Cheyenne Autumn, 1964)*— y, a menudo, aparecen representadas como un colectivo genérico, arquetípico, por encima de individualidades concretas.

La señora Clay (Alice Brady), de *El joven Lincoln (Young Lincoln, 1939)*, dispuesta a perder a sus dos hijos varones por no declarar cuál de ellos cometió un asesinato, o la Eve Prescott (Carroll Baker), del capítulo a cargo de Ford en *La conquista del Oeste (How the West Was Won, 1962)*, también pertenecen a este grupo. Fiel a su estilo de caracterización basado en la viñeta o el retrato breve, Ford traza su condición de madres integrales en unos pocos rasgos, y el respeto afectuoso que sus vástagos les profesan no es sino la consecuencia más visible de ello. Es precisamente la devota actitud de la matriarca Clay, que hace resurgir la memoria de su difunta madre, lo que empuja al abogado Lincoln (Henry Fonda) a aceptar, y ganar, un caso en apariencia imposible. En ambos filmes, sin embargo, no llegamos a verlas ejercer por completo: *El joven Lincoln* solo muestra el acontecimiento concreto que conecta a la familia Clay con el futuro presidente, y el fragmento de Ford en *La conquista del Oeste* se inicia en el momento justo en que el hijo se despide de la madre para combatir en la Guerra Civil.

Son sin duda *Las uvas de la ira* y *¡Qué verde era mi valle!* las películas del Ford maduro en las que mejor se ejemplifica este modelo materno. Ambos filmes ponen en escena estudios de familias<sup>19</sup> pertenecientes a la clase obrera, los Joad y los Morgan, que tratan de sobrevivir sin resquebrajarse en un contexto de crisis socioeconómica.

La primera, basada en la novela homónima de John Steinbeck, relata el éxodo de la familia Joad desde su Oklahoma natal hasta California durante la Gran Depresión. Ante la inutilidad de las figuras masculinas —el abuelo fallece al comienzo del viaje, el padre sucumbe a la senilidad, el yerno huye abandonando a Rosasharn embarazada y Tom, el primogénito recién salido de prisión, está dividido entre sus deberes familiares y morales—, es Ma Joad (Jane Darwell) quien lidera la expedición. La secuencia en que Ma incinera dolorosamente los recuerdos familiares antes de emprender viaje es la mejor muestra de su carácter ambivalente: como representante de la persistencia, se siente atada al pasado y a la tierra sobre la que ha fundado su hogar, pero el deseo y el deber de conservar la unión familiar la empujan a adaptarse a cualquier circunstancia y a arrastrar a los demás hacia un futuro incierto con el único fin de subsistir juntos.

[19] Así calificaba el propio Ford *Las uvas de la ira*: «Antes que nada, se trata de la historia de una familia, de la manera en que reacciona, de cómo se ve afectada por un problema grave, que la supera. No es una película social sobre ese problema, sino un estudio de la familia». Citado en Tag Gallagher, *El hombre y su cine*, p. 244.

La maternidad se presenta como una cualidad tan intrínseca a su ser que el guion ni siquiera le otorga un nombre propio, calificándola únicamente por su función de madre, Ma. Una tarea que ejerce no solo con los de su sangre, sino también con los pequeños hambrientos del primer campamento al que arriban los Joad, entre quienes reparte buena parte de la sopa cocinada para los suyos. No es de extrañar, por tanto, que a ella reserven Ford y, sobre todo, el productor Darryl F. Zanuck<sup>20</sup>, el optimista y alentador discurso final en el que subyace la filosofía del *New Deal*, convirtiéndola en portavoz, no solo de su familia, sino de todo un colectivo social: «Nosotros seguiremos adelante. Somos el pueblo que vive. Ellos no pueden destruirnos, no pueden borrarlos»<sup>21</sup>.

Aunque el núcleo de la película se centra en la toma de conciencia de Tom (Henry Fonda) que, iluminado por las palabras del exreverendo Casey (John Carradine), decide unirse activamente a la lucha del proletariado, la influencia de la madre en el protagonista es fundamental. A lo largo del filme, además de a Casey, Tom solo escucha y tiene en consideración el criterio de su madre, y ella no confía en nadie más que en él. Consciente de que Tom huirá tras haber matado al asesino de Casey, le hace un llamamiento desesperado para que se quede, no tanto con la familia, sino *junto a ella*: «Unidos, las cosas se ven claras, pero ahora no veo claro nada y es porque no estamos unidos. [...] Nos estamos rompiendo, ya no somos una familia. [...] No te vayas, Tom. Quédate y ayuda, *ayúdame*».

A Welles no le gustaba *Las uvas de la ira* porque Ford «la convirtió en una historia sobre el amor de una madre. El sentimentalismo es uno de los vicios de Jack. Cuando lo evita, logra una perfecta inocencia». [...] El tema del amor de madre es, por supuesto, muy irlandés, una inquietud muy fordiana. Y hay mucha verdad en el inevitable choque entre el radicalismo de Tom y la influencia conservadora de su madre en su intento por mantener a la familia unida. En este arquetípico conflicto entre el «noble proscrito» fordiano y la idealizada figura de la madre puede encontrarse buena parte del alma y el corazón del director<sup>22</sup>.

En sentido opuesto a Ma Joad, Beth Morgan (Sara Allgood) apenas debe suplicar a su hijo Huw (Roddy McDowall) que permanezca con ella en el valle —«Huw, mi vida, si tú alguna vez me dejaras me arrepentiría de haber tenido hijos»—, puesto que él se muestra tan reacio como ella al cambio<sup>23</sup>. El tono de nostalgia casi enfermiza que supura *¡Qué verde era mi valle!* desemboca en un retrato del desmembramiento familiar, más oscuro y pesimista que el de *Las uvas de la ira*. A diferencia de Tom Joad, itinerante figura de resonancias crísticas, su protagonista Huw se aferra a una existencia perdida en un valle minero de Gales, otrora próspero, pero sumido ahora en la más absoluta decadencia y poblado de los fantasmas de aquellos que se marcharon en busca de una vida mejor. Si *Las uvas de la ira* adoptaba la forma narrativa de una *road movie*, toda la peripecia de Huw se desarrolla mirando al pasado —el filme está narrado en *flashback*— y anclada en un mismo lugar.

La presentación del clan Morgan al inicio del filme enfatiza como ninguna otra secuencia de la filmografía de Ford el carácter ritual de la forma

[20] La inserción de esta proclama explícita y enfática, que no se corresponde del todo con el estilo de John Ford, es integramente obra de Zanuck. Sin llegar a reproducir el tenebroso desenlace original de la novela de Steinbeck, la intención de Ford era concluir la película con la marcha de Tom Joad.

[21] La madre india interpretada por Dolores del Río en *El gran combate* también toma la palabra en nombre de su tribu en el fuerte Robinson para declarar que resistirán hasta la muerte antes que volver a ser confinados en una reserva.

[22] Joseph McBride, *Tras la pista de John Ford*, pp. 349-350.

[23] Huw solo abandonará el valle, convertido ya en una escomblera, siendo un adulto y envolviendo sus pertenencias precisamente en el chal que antaño cubrió a su madre.

de vida de sus personajes. Todos sus miembros escenifican sin palabras una perfecta liturgia familiar en la que la madre ocupa el centro. Terminada la jornada de trabajo, los mineros descienden por la pendiente hacia el pueblo, entonando como un himno colectivo una canción popular. Angharad (Maureen O'Hara), la única hija de los Morgan, saca solícita un taburete para que su madre se siente en la entrada de la casa y la matriarca extiende su mandil en el que los hombres Morgan van depositando, de mayor a menor, sus respectivos jornales. Todos se descubren la cabeza al penetrar en la casa salvo el último, que se detiene en el umbral de la puerta para franquear respetuosamente la entrada de su madre en el hogar. «Mi madre no descansaba nunca», recuerda el pequeño Huw, «era siempre la última en empezar a comer y la primera en terminar, porque si mi padre era el cabeza de familia, mi madre era su corazón».

Pero, tal como le sucede a Ma Joad, en el idílico valle se propaga una amenaza implacable contra la que nada puede el amor de una madre: la crisis económica obliga a los cuatro hijos varones de mayor edad que no se han casado aún a abandonar el hogar en busca de mejor fortuna en otras tierras. Ni Ma Joad ni Beth Morgan soportan la idea de que sus hijos se alejen de su lado, pero ambas acaban asumiéndola como inevitable en el curso del ciclo vital. La contenida asunción de este dolor es la máxima expresión de la competencia maternal de estas mujeres, y la planificación de Ford en esos instantes cruciales establece un paralelismo simétrico entre ambas que delata la manera en que una y otra asimilan esa pérdida.

En primer lugar, tanto Tom Joad como los Morgan tratan de evitar a sus madres el pesar de la despedida, partiendo cuando ellas no puedan verlos. No se trata de una cuestión irrelevante puesto que, en todos los casos que se propondrán a continuación, Ford coreografía la puesta en escena de la separación entre madre e hijo en torno a la mirada de esta hacia el objeto amoroso que se va.

En *Las uvas de la ira*, Tom trata de escapar del campamento amparado en la noche, pero Ma, atenta siempre a los movimientos de sus retoños, escucha unos ruidos y lo descubre. Tom trata de explicarle la apremiante necesidad que le induce a abandonarlos para ayudar a mejorar las cosas y, aunque ella, cuya mirada no puede alcanzar más allá de los límites de su propia familia, le confiesa no comprenderlo, tampoco lo retiene. Ma Joad observa a Tom alejarse del campamento en un plano en el que madre e hijo, situados ya en términos separados de la composición, comparten aún encuadre [Fig. 5]. Una vez que Tom ha dejado atrás a su familia, la oscuridad del siguiente plano general envuelve en luto la figura solitaria de la mujer. Su mirada permanece clavada en el lugar por donde ha partido su hijo, y la compo-



Fig. 5. *Las uvas de la ira*.



sición del plano [Fig. 6], simétrica a la anterior, evidencia el vacío que deja la ausencia del joven hasta que ella también se gira para borrar definitivamente tan dolorosa visión [Fig. 7].



Figs. 6 y 7. *Las uvas de la ira*.

En *¡Qué verde era mi valle!*, la partida de los dos primeros hijos coincide con el anuncio de que el coro de Ivor (Patric Knowles) ha sido invitado a actuar ante la Reina. Para entonces, sus hermanos Gwilym (Evan S. Evans) y Owen (James Monks) ya han tomado la decisión de emigrar a América. Tras la euforia inicial por la buena noticia, los Morgan regresan al interior de la casa. La matriarca, que al inicio del filme había recibido a su esposo e hijos en la entrada, se apoya ahora en el quicio de la puerta, separada del sector masculino de la familia [Fig. 8] y dando la espalda a esos muchachos que se disponen a preparar sus patates sin atreverse a mirar de frente a quien los trajo al mundo [Fig. 9]. Esa noche, el coro forma solemne para interpretar el himno británico en honor a la Reina, a quien, en palabras del señor Morgan, todos consideran una madre. Su esposa Beth escucha con gesto afligido, rodeada de su hija y su nuera y cubierta



Figs. 8 y 9. *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was my Valley*, John Ford, 1941).



Figs. 10 y 11. *¡Qué verde era mi valle!*

por un manto negro que evoca claramente la iconografía de la Dolorosa en el trance de perder al fruto de su vientre [Fig. 10]. En el preciso momento en que el coro entona la frase «*God save our Queen*» —«Dios salve a nuestra reina» y, por extensión, a nuestra madre—, la cámara se desplaza a la derecha para mostrar a los dos jóvenes enfilando apresuradamente la escalinata, en un plano general que los aparta para siempre de la mirada de su progenitora [Fig. 11].

La puesta en escena de la partida de los otros dos hijos, Ianto (John Loder) y Davy (Richard Fraser), sigue una estrategia similar, no tanto en el nivel visual como en la actitud de los personajes. En el instante de la despedida, la madre se sienta en la mecedora del salón y deja que Ianto le cierre los ojos con las manos para evitar que contemple la marcha de sus hijos [Fig. 12]. Estos abandonan la estancia y, solo cuando el ruido de la puerta delata su desaparición, se atreve la mujer a asomar levemente la cabeza hacia el lugar por donde se han ido [Fig. 13]. La cámara se mueve, como ya ocurría en la secuencia ante-



Figs. 12 y 13. *¡Qué verde era mi valle!*



rior, pero en esta ocasión lo hace para reencuadrar a la matriarca, ahora sola en plano. El movimiento hace desvanecer por completo la presencia de sus hijos, eliminando definitivamente el hueco que uno ocupaba en la cabecera de la mecedora y subrayando, como en *Las uvas de la ira*, el vacío que el otro ha dejado ante la chimenea.

Ni Ma Joad ni Beth Morgan impiden a sus hijos que sigan su camino como adultos autónomos, pero las distintas fórmulas estéticas que Ford emplea en ambos filmes desvelan las actitudes de una y otra ante tal hecho. La matriarca americana no puede comprender la huida de Tom, por eso observa apesadumbrada su marcha antes de retirar definitivamente la mirada en señal de sumisa aceptación. Su conformidad será total, como revela el discurso de optimismo y ánimo colectivo que pronuncia en el cierre del filme. La galesa, en cambio, comprende que sus hijos deben buscarse el pan fuera del valle, aunque se resiste a aceptarlo, de ahí que, desde el principio, prefiera apartar su mirada para no presenciar lo inevitable y que afirme con rebelde nostalgia, «yo sé dónde están, sin mapas, ni rayas, ni compases, ni lápices. Están en esta casa».

Tanto en *Las uvas de la ira* [Fig. 14] como en *¡Qué verde era mi valle!* [Figs. 11 y 15], las secuencias de despedida se cierran con el plano de los jóvenes en camino, en busca de su independencia y lejos para siempre del alcance de la mirada de sus madres. Los hijos, que hasta ahora habían constituido un todo indivisible con la madre, se convierten al desgajarse de ella en seres nuevos y distintos de los que ella conoció, siluetas de rasgos indefinidos que ya no forman parte de su ser.

Los recursos expresivos empleados por Ford en estos filmes resonarán en los títulos analizados a continuación y nos ayudarán a comprender la idiosincrasia del resto de figuras de la madre y la forma en que son representadas.

### 3.2. La frustrada

Mary O'Donnell (Maureen O'Hara), esposa de Marty Maher (Tyrone Power), sempiterno instructor de la tradicional y prestigiosa academia militar West Point en *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, 1955), encarna a la figura de la madre frustrada. Comparte con las anteriores la



Fig. 14. *Las uvas de la ira*.



Fig. 15. *¡Qué verde era mi valle!*

competencia para ejercer de madre, pero no así su facultad biológica, lo que la condena a una cruel esterilidad. Mary *no puede ser* madre, está físicamente incapacitada para engendrar y alumbrar sus propios hijos; sin embargo, *no sabe no hacer* de madre y no puede evitar exhibir a lo largo del filme una inquebrantable vocación maternal hacia los cadetes de la escuela.

Hallamos en la obra de Ford otras madres que, en sentido similar, podrían ser consideradas *adoptivas*. En *Centauros del desierto*, por ejemplo, la señora Jorgensen (Olive Carey) convierte su rancho en medio de la llanura en cálido refugio para aquellos que vagan por el desierto y acaba acogiendo como *hijos* a Martin y Debbie, huérfanos tras el ataque de los indios que inaugura el relato. Deborah Wright (Carroll Baker), la maestra cuáquera de *El gran combate*, también se responsabiliza de los pequeños cheyenes sin padres a lo largo de un penoso éxodo que, en realidad, no le incumbe. Lo que distingue a ambas mujeres de Mary O'Donnell es su competencia biológica: la señora Jorgensen ya es madre de una hija, y nada hace indicar que la joven maestra no sea capaz de engendrar en el futuro descendencia propia. Mary es, por tanto, la única representante de la figura de la madre frustrada en el cine de Ford, pero es justamente ese carácter excepcional, asociado a la importancia dramática y visual que el cineasta le otorga en el relato, lo que la hace digna de un tratamiento particular.

*Cuna de héroes* es uno de los filmes de Ford que mejor reflejan la dialéctica entre la persistencia y el tránsito, entre la constancia y el cambio exterior. La película abarca cincuenta años de la vida de Marty Maher, en los que el instructor jamás llega a graduarse mientras ante sus ojos desfilan, literalmente, las sucesivas promociones de cadetes —sagas enteras de abuelos, padres e hijos— que, tras licenciarse, son enviados a morir en diversas guerras. La ira se mezcla con el pesar por las noticias de las bajas de sus muchachos, mientras él permanece refugiado entre las paredes de la academia. Pero hay un ancla que lo ata más fuertemente a ese lugar: Mary y su ferviente anhelo de tener un hijo que crezca en West Point y se convierta en oficial. La mujer solo podrá asumir el terrible dolor de la muerte de su bebé a las pocas horas de nacer y recibirá la noticia de que no podrá volver a concebir ejerciendo de madre con los jóvenes de la escuela.

«Podría decirse que West Point acaba convirtiéndose en el regazo de una madre. Marcharse de West Point es abandonar ese regazo: hay quien muere, hay quien resulta herido y hay quien se convierte en un gran hombre»<sup>24</sup>. Mary es quien insufla calor humano a ese regazo: despide en la estación a los oficiales recién graduados que parten hacia los campos de batalla, comparte con Marty el duelo por los muchachos caídos en combate y celebra junto a los pupilos de su marido el fin de la guerra.

Mary cree que podrá vivir a través de Red Jr. (Robert Francis), hijo de uno de los alumnos predilectos de Marty muerto en la Primera Guerra Mundial, el proceso que no disfrutó con su bebé malogrado hasta cumplir su sueño de verlo convertido en oficial. Acompaña a lo largo de los años a su verdadera madre Kitty (Betsy Palmer) en todas las labores maternas: asiste al juramento

[24] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 427.

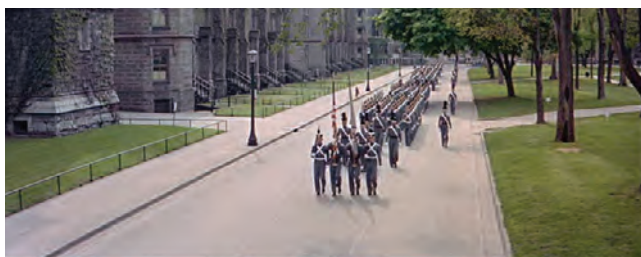
de ingreso del chico en la academia, le arregla el uniforme de gala y exige a Marty que no lo denuncie a las autoridades de la institución cuando el joven Red infringe el reglamento: «Marty Maher, ese muchacho, ha sido como mi propio hijo. Es todo lo que yo hubiese querido que fuese mi hijo. Y si le haces algún daño, aunque sea un solo pelo de la cabeza, yo... nunca te lo perdonaré».

Mary cumple con tanto fervor como Ma Joad o Beth Morgan las tareas atribuibles a una madre, pero la puesta en escena del filme, basada una vez más en la mirada de la mujer hacia su objeto de valor, pone de manifiesto la brecha que las separa en cuanto a la faceta biológica de la maternidad. Prostrada en la cama del hospital tras perder a su hijo, Mary escucha en fuera de campo los sonidos del desfile que avanza junto al edificio y pide a Marty que la acerque a la ventana. Ambos observan a los jóvenes cadetes con una mezcla de tristeza y esperanza, y toman tácitamente la determinación de *adoptarlos*. Ford subraya con un ligero *travelling* de aproximación la mirada de los Maher [Fig. 16]; el plano del desfile, sin embargo, no corresponde en realidad a su punto de vista subjetivo, dado que la posición de la cámara situada frente a la comitiva no permite considerarlo un contraplano de sus miradas [Fig. 17]. Dicha desconexión física entre sujeto y objeto señala la distancia que los separa. Ni Marty ni Mary pudieron mirar directamente a su bebé antes de su muerte, y, aunque crean haber encontrado a quien ocupe su lugar, esos jóvenes solo podrán hacerlo de manera vicaria e incompleta, puesto que todos tienen sus propios progenitores fuera de ese universo total y semificticio que es para el matrimonio la academia.

Esa realidad se hace palmaria en la desoladora secuencia de la despedida de Red Jr. El chico ha decidido asumir las consecuencias de su infracción y abandonar la academia para alistarse como recluta en la Segunda Guerra

Mundial. Minutos antes de tomar el tren, Red y su madre Kitty van a despedirse de los Maher. El golpe es demoledor para Mary: no solo no ha visto cumplido su sueño de tener un hijo graduado en West Point, sino que este la abandona para partir a la primera línea de fuego en lo que podría ser la reedición del trágico destino de su padre. Parece que la mujer lo ha perdido todo en un solo instante. Pero no se puede perder lo que no se ha tenido.

Mary abre la puerta a Red y Kitty y se queda en el umbral mientras Red explica a Marty que su sentido del honor le ha llevado a tomar esa determinación. Al fondo, situada en segundo



Figs. 16 y 17. *Cuna de héroes* (*The Long Gray Line*, John Ford, 1955).



Figs. 18, 19, 20 y 21. *Cuna de héroes*.

término entre los dos hombres y significativamente más pequeña que el resto de personajes, se observa a Mary abatida [Fig. 18]. Cuando Kitty, la auténtica madre de Red, en pie tras él en señal de respaldo, se traslada a su lado para declarar que ella está orgullosa de su hijo, borra literalmente del encuadre la figura de la *otra* madre, reafirmando su propio puesto [Fig. 19]. El siguiente plano ilustra la posición marginal de Mary en la estampa familiar [Fig. 20]. Como Beth Morgan en *¡Qué verde era mi valle!* [Fig. 8], permanece apoyada en el quicio de la puerta evitando mirar al resto de la familia que parece alegrarse por la decisión del muchacho, aunque en esta ocasión el efecto de la profundidad de campo y la dimensión del cuadro en Cinemascope subrayan la soledad y la distancia con mayor crueldad. Ella no desea ver partir a Red y se lanza a sus brazos apartando la mirada, pero, a diferencia de Tom Joad y los hermanos Morgan, este la obliga a mirarlo a los ojos para decirle adiós [Fig. 21].

Tal como sucedía en los filmes anteriores, la secuencia finaliza con el plano del *hijo* convertido en una sombra indistinguible que se aleja del hogar [Fig. 22] y, al igual que en *¡Qué verde era mi valle!*, la madre viste los ropajes de una Dolorosa. En esta ocasión, sin embargo, la mujer sí observa la partida del muchacho entre lágrimas [Fig. 23]. No es casual que la posición de la cá-



Figs. 22 y 23. *Cuna de heroes*.

mara sea prácticamente idéntica a la observada en la secuencia del hospital [Figs. 16 y 17]: Red Jr. nunca llegó a formar parte de Mary, y es precisamente Kitty quien lo acompaña en ese trayecto final.

El desfile, desarrollado siempre en el exterior, es en *Cuna de héroes* símbolo de tránsito y cambio, de avance del curso de la vida. Mary y Marty permanecen arraigados a su casa de West Point mientras las sucesivas camadas de *hijos* vienen y van, en un ciclo constante que para el matrimonio se reproduce sin cesar de manera antinatural y que tiene un único cierre posible: la muerte. Los sonidos en *off* del desfile que invocaron el innato instinto maternal de Mary O'Donnell en el momento de la pérdida de su propio hijo la arrullan de nuevo en el instante de su defunción. Sentada en el porche de su hogar en West Point, alarga el cuello para escuchar por última vez, en esta ocasión *sin llegar a verlos, a sus hijos*. Después deja caer la mano, inerte, y se va para siempre, en uno de los pasajes más genuinamente poéticos y conmovedores de la filmografía de John Ford.

### 3.3. Las posesivas

La tercera categoría de figuras maternas supone la perversión de las madres integrales, mujeres que *pueden ser madres* y en principio saben ejercer como tales, hasta que llega el momento de romper el vínculo materno-filial.

La señora McCandless (Jeanette Nolan) de *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, 1961) es una de las pocas madres fordianas que demuestra una incapacidad total para asumir la separación de su hijo, debido probablemente a las traumáticas circunstancias en que esta se produce. Desde que su pequeño fue raptado por los indios, la mujer ha perdido la razón y martiriza a su esposo durante años, obcecada con la imposible recuperación de su retoño. Cuando varios cautivos blancos son liberados de un poblado, ella cree hallar a su hijo entre ellos, pero su enfermiza obsesión le impide comprender que el chico se ha convertido ya en un violento comanche que incluso debe ser atado. La mujer lo libera en un irresponsable acto de amor de trágicas consecuencias: el muchacho mata a esa madre que no reconoce y es inmediatamente linchado por ello.

La esencia de las figuras de la madre posesiva reside, sin embargo, en el abrumador sentido de la propiedad que las invade en el instante decisivo de dejar que los hijos emprendan su propio camino. Quebrantan entonces voluntariamente su deber maternal y demuestran *saber no hacer* de madres acometiendo acciones que impiden la emancipación y el natural proceso de maduración de su progenie.

Puede suceder que una madre cumpla perfectamente sus responsabilidades iniciales para con su bebé y, después, no sea capaz de abandonar el control total. [...] En tal caso, al bebé le quedan dos opciones. O bien debe permanecer en regresión y fundido con la madre o bien la debe rechazar totalmente, aunque, desde el punto de vista infantil, hasta ese momento su madre le haya resultado muy buena<sup>25</sup>.

[25] Nancy Chodorow, *El ejercicio de la maternidad*, p. 131.



Kathleen Yorke (Maureen O'Hara) en *Río Grande* es una de las mujeres foridianas que muestra tal actitud. Cuando su hijo Jeff (Claude Jarman Jr.) se alista sin consultarle como voluntario en el regimiento de su padre (John Wayne), Kathleen se presenta en el fuerte dispuesta a pagar lo que sea necesario para llevarse a su hijo de vuelta a casa. Jeff, sin embargo, demuestra a sus progenitores que ya no deben considerarlo un niño, puesto que llega a lo largo del filme a convertirse en un valeroso y competente soldado. Rechaza en cierto modo a la madre, tal como sugería Chodorow, y, ante esa circunstancia, ella rectificará a tiempo su postura protectora al no poder evitar que el joven vuele solo. La representación del momento en que la mujer comprende tal verdad guarda estrechas concomitancias estéticas con los ejemplos anteriormente analizados.

Durante un asalto de los indios al convoy en el que se encuentran Kathleen y Jeff, este recibe la orden de un superior de regresar al fuerte para dar la voz de alarma [Fig. 24]. Su caballo sale al galope. Durante unos segundos, el encuadre parece quedar vacío [Fig. 25], como si esperara a Kathleen, que llega corriendo con la intención de retenerlo. La mujer solo consigue ocupar el espacio que su hijo acaba de abandonar y dirige una mirada angustiada a un fuera de campo inasible [Fig. 26]. Es demasiado tarde. Jeff ya ha adquirido su rol definitivo de soldado y a la madre solo le queda, como a Ma Joad y Mary O'Donnell, observar su minúscula silueta alejándose para cumplir con su deber de adulto [Fig. 27]. Una vez finalizada la misión y asumida su nueva



Figs. 24, 25, 26 y 27. *Río Grande* (*Río Grande*, John Ford, 1950).

posición, Kathleen aguardará en el fuerte el retorno de su marido y su hijo, reintegrada al conjunto de leales y sumisas esposas del destacamento militar.

Kathleen Yorke regresa a tiempo a su condición inicial de madre integral, no así Hannah Jessop (Henrietta Crosman), protagonista de *Peregrinos* (*Pilgrimage*, 1933) y máxima encarnación de la figura de la madre posesiva. Hannah vive sola con su adorado hijo Jim (Norman Foster) en Three Cedars, pequeña población rural de Arkansas. Este desea casarse con Mary Saunders (Marian Nixon), una buena muchacha procedente de la granja vecina, pero Hannah, mujer temperamental de corazón pétreo, lo ha dado todo por criar a su hijo desde que enviudó y los celos le impiden aceptar un hecho que lo alejaría irremisiblemente de su lado. Descalifica a Mary cuestionando sus buenas intenciones y coloca a su hijo entre la espada y la pared: «Si la quieres a ella, no puedes quererme a mí», ante lo que Jim se rebela: «Quieres mantenerme atado a tus faldas. Odiaste a toda chica a la que *he mirado*. [...] Ya no soy un bebé. Soy un hombre».

La mirada reaparece en *Peregrinos* como elemento nuclear en la puesta en escena de la relación madre-hijo. Hannah quiere a su hijo tanto como las madres integrales, pero *no lo quiere bien*. Ma Joad y Beth Morgan apartaban la mirada de sus vástagos para dejarlos ir en paz; los ojos de Hannah, por el contrario, se posan en Jim siempre de manera *inadecuada* para una madre.

Al inicio del relato, Ford reserva a Hannah el primer plano corto de la película para subrayar una mirada ambiguamente ansiosa hacia el joven mientras este trabaja en el huerto [Fig. 28]. Poco después, equipará las miradas entre los amantes Jim y Mary con las del muchacho y su madre, en un inusitado empleo de la interpelación a cámara que rompe las reglas de transparencia propias de la enunciación clásica. Los jóvenes se encuentran frente a frente en el arroyo y el deseo que sienten el uno por el otro queda patente en sus respectivos primeros planos, en los que ambos miran directamente a cámara desde el punto de vista subjetivo del otro [Figs. 29 y 30]. La misma articulación de miradas se repetirá entre Hannah y Jim cuando, sentados a la mesa tras la cena, ella lea un pasaje de la Biblia advirtiéndolo a su hijo contra



Fig. 28. *Peregrinos*  
(*Pilgrimage*, John Ford, 1933).



Figs. 29 y 30. *Peregrinos*.

las argucias de la *mujer malvada*. La madre parece así tratar de usurpar el lugar que naturalmente corresponde a Mary como potencial esposa [Figs. 31 y 32].



Figs. 31 y 32. *Peregrinos*.

No es la única vez en el transcurso del filme que Ford violenta las reglas de la enunciación invisible. Esa misma noche, en un intento desesperado por adquirir cierta autonomía de su madre, Jim le insinúa que le gustaría alistarse para combatir en la Primera Guerra Mundial. Sus palabras provocan una discusión entre ambos en la que los planos cortos correspondientes a Hannah [Fig. 33] se encuentran visiblemente fuera del eje marcado por el plano general de la conversación [Fig. 34] y en manifiesta desconexión con los planos medios —y los deseos— de su hijo [Fig. 35].

Estas *impropiedades* enunciativas en las miradas de Hannah Jessop no son sino el anuncio visual de una actitud inadecuada para una madre, y los planos mencionados más arriba señalan la inminente ruptura entre ambos. Incapaz de asumir que Mary le arrebatase a Jim, la cruel y egoísta Hannah actúa en contra del deber maternal de velar por su hijo y toma la terrible decisión de enrolarlo en el ejército cumpliendo la amenaza lanzada a Mary: «Preferiría verlo muerto antes que casado contigo».

En efecto, Hannah no vuelve a ver a Jim vivo. En contra de lo ocurrido con el resto de figuras maternas, la película no ofrece ninguna secuencia de despedida entre Hannah y su hijo, y Jim muere en Francia lejos de esta.

La sentimentalidad de Ford, sin embargo, no parece proclive a dibujar un retrato materno de tal mezquindad y acaba por conceder a Hannah la opor-



Figs. 33, 34 y 35. *Peregrinos*.





Fig. 36. *Peregrinos*.

[26] Ford ya había llevado a la pantalla este relato de Peter B. Kyne en *Hombres marcados* (*Marked Man*, 1919) y repitió parte de la trama en *Tres hombres malos* (*Three Bad Men*, 1926), lo cual da una idea de la inclinación que sentía por la historia.

[27] Existe una madre en la filmografía de Ford que también demuestra *no saber hacer* pero que, a diferencia de los tres padrinos, sí es biológicamente fértil. Se trata de la granjera Ada Lester (Elizabeth Patterson) de *La ruta del tabaco* (*Tobacco Road*, 1941). La mujer es incapaz de llevar la cuenta de los hijos que ha parido, no sabe dónde están la mayoría de ellos y ha criado como salvajes a los dos que aún viven con ella y su marido. La película, basada en la novela de Erskine Caldwell y la obra teatral de Jack Kirkland, parece una caricatura grotesca de *Las uvas de la ira* y se aleja por completo del universo fordiano. En palabras de McBride, «era casi como si *La ruta del tabaco* la hubiera dirigido un hermano gemelo y perverso de Ford, en el oscuro pozo en que se hundía entre película y película, metido en su saco de dormir para emborracharse» (*Tras la pista de John Ford*, p. 351). Así las cosas, he juzgado oportuno no tener al personaje en consideración como figura materna representativa del cine de Ford.

Con su peregrinación a Francia, la protagonista repite el itinerario de su hijo para regresar al origen y desandar el camino. El reencuentro entre ambos se produce en el espacio del mito, en el espacio de la muerte. Hannah, que no vio marchar a Jim y rompió en pedazos su fotografía para olvidar su rostro, solo podrá contemplar, esta vez de espaldas a la cámara, la sepultura que, como una cicatriz, le recuerda que fue ella misma quien truncó su trayectoria vital [Fig. 36].

### 3.4. Las ineptas

La última figura materna es excepcional en el cine de Ford y se localiza únicamente en uno de sus *westerns* predilectos: *Tres padrinos* (*Three Godfathers*, 1948)<sup>26</sup>. La película narra la peripecia de tres bandidos, Robert Hightower (John Wayne), William Kid Kearney (Harry Carey Jr.) y Pedro Roca Fuerte (Pedro Armendáriz), que, en su huida por el desierto de Mojave tras atracar un banco, encuentran en la caravana de unos colonos a una mujer parturienta (Mildred Natwick) a la que el esposo ha dejado abandonada sin una gota de agua. Los tres hombres le asisten en el alumbramiento y le prometen en su lecho de muerte que cuidarán del recién nacido.

Estas insólitas figuras maternas coinciden con Mary O'Donnell en su incapacidad biológica para la concepción, pero no en su *saber hacer*<sup>27</sup>. No obstante, y pese a erigirse en padrinos del pequeño Robert William Pedro, ostentan en sentido estricto la condición de sujeto-madre en la medida que, siguiendo las citadas palabras de Chodorow, son «la figura parental nutricia primaria para el niño».

En su agonía, la madre enumera lastimosamente las atenciones maternas de las que su pequeño ya no gozará: «Nadie te arropará por las noches y nadie te enseñará a rezar. Nadie besará tus heridas cuando te caigas y te hagas daño. Y no tendrás a nadie a quien contarle tus secretos». Sus temores parecen fundados en vista de la manifiesta ineptitud de los tres hombres para cubrir

las necesidades básicas del niño desde el principio. Es la difunta madre quien les proporciona lo indispensable mediante el ajuar que, previsoramente, ha dispuesto antes del nacimiento: la leche condensada y el biberón para alimentarlo, algunas ropitas y un manual sobre la crianza de bebés cuyas indicaciones tratan de seguir no sin cierta negligencia, pues Robert provoca el llanto del niño sacudiéndolo con excesivo vigor, sus discusiones a gritos lo despiertan abruptamente y untan a la pobre criatura con grasa para las ruedas de la carreta en una delirante medida de higiene.

Ante semejante incompetencia, sin agua en mitad del desierto y perseguidos por el *sheriff*, parece un milagro que el pequeño llegue sano y salvo a la población de Nueva Jerusalén, y, en efecto, así es. *Tres padrinos* no enmascara en ningún momento su carácter de alegoría religiosa. El libro de instrucciones no es la única ayuda que *esos buenos ladrones* reciben a lo largo de su periplo: la Biblia les indicará de manera aparentemente fortuita el camino a seguir y, por la noche, una estrella servirá de guía a esos tres Reyes Magos, protectores de un niño nacido en vísperas de la Navidad, que les conducirá a la expiación de sus pecados.

A diferencia de las figuras de la madre integral y frustrada, caracterizadas por la competencia y representantes de la persistencia, tanto Hannah Jessop como los tres padrinos necesitan del movimiento y del viaje mítico para comprender el alcance de sus deberes maternos. La travesía por ese desierto azotado por un viento que insinúa la presencia divina, servirá de redención a los tres supuestos malhechores, que demuestran una nobleza innata sacrificando sus posibilidades de fuga para salvar al pequeño.

No son, pues, su *saber hacer* ni sus habilidades maternas lo que les procura el éxito en la empresa, sino la intervención divina: Kid y Pedro mueren desplomándose con el bebé en brazos, y es Robert quien culmina la misión gracias a la providencial aparición de un asno cargado con agua justo cuando el hombre, exhausto, había claudicado.

Tras la hazaña, el juez le impone una simbólica condena de un año y Robert decide adoptar al bebé a su vuelta de prisión. Así pues, en una última inversión que lo aleja del resto de las figuras de la madre de Ford, es él mismo quien abandona a su hijo, en el momento en que este más necesita de sus cuidados y cuando aún no tiene edad para emanciparse. Antes de marchar arropado por los cánticos de la comunidad que lo despiden en la estación, Robert, lejos de apartar la mirada, observa directamente al pequeño en brazos de la esposa del *sheriff*, a quien ha cedido la tutela hasta su regreso. El contraplano del niño desde el punto de vista subjetivo del hombre demuestra, en sentido contrario a lo que sucedía en *Cuna de héroes* y *Peregrinos*, el saludable y duradero vínculo amoroso que se ha establecido entre *madre* e hijo [Figs. 37 y 38].



Figs. 37 y 38. *Tres padrinos* (*Three Godfathers*, John Ford, 1948).

#### 4. Las madres en la poética fordiana

El análisis filmico ha constatado la condición dramáticamente nuclear de la figura de la madre en el universo cinematográfico de John Ford. El cineasta pone en marcha los mecanismos más característicos de su peculiar estilo a la hora de plasmar el instante pregnante en que las madres se separan de sus hijos. Los movimientos de los personajes —coreografiados a la perfección pese a su apariencia de espontaneidad— en el interior de encuadres habitualmente compuestos en profundidad; el uso mínimo pero siempre significativo de los movimientos de cámara; y el valor expresivo de los gestos y miradas de los actores, así como de los espacios entre ellos, son algunos de los estilemas fordianos que sustentan la arquitectura de las secuencias abordadas.

Han sido muchas las películas en que lo hemos visto evocar esa nostalgia mágica de alguien que mira cómo se marcha otra persona, con el énfasis puesto invariablemente en quien observa. Esa fascinante mirada en blanco constituye en sí misma la firma personal de John Ford. [...] Sus personajes miran cuando alguien se marcha, cuando alguien muere, cuando algo real se convierte de repente en recuerdo<sup>28</sup>.

Es la naturaleza de esas miradas hacia el objeto de valor que se marcha lo que distingue a estas cuatro figuras fordianas de la madre, que se relacionan entre sí en virtud de sus distintos niveles de competencia maternal en dos vertientes: la biológica —*poder-ser* o *no poder-ser* madres— y la referida al ejercicio de las labores de crianza y protección —*saber-hacer*—. Tanto las integrales, caracterizadas por el *poder-ser* y el *saber-hacer*, como la frustrada, marcada por el *no poder-ser* y el *no saber-no hacer*, desempeñan de manera impecable las tareas propias de una madre. No obstante, y aunque en ambos casos la puesta en escena de las despedidas de los hijos guardan semejanzas evidentes, la faceta orgánica que las distingue condiciona sus miradas finales: mientras unas apartan los ojos para romper definitivamente el cordón umbilical y dejar que sus retoños adquieran la autonomía que les depara el curso natural de la vida, la otra se ve obligada a ver marchar a vástagos ajenos desde un punto de vista dislocado —tan dislocado como su propia posición de *madre postiza* para esos jóvenes— en un ciclo que se repite sin fin.

Las posesivas, por su parte, caracterizadas por el *poder-ser* y el *saber-no hacer*, son madres biológicas que han consagrado sus vidas a sus hijos sin la compañía de una pareja masculina y tratan de perpetuar tal situación mediante acciones contrarias al lógico desarrollo de la relación madre-hijo y en perjuicio de sus descendientes. Este irregular comportamiento se plasma en una constante e inadecuada mirada hacia el hijo que refleja una incomprensión de sus inevitables necesidades de emancipación y desemboca en una abrupta disyunción, donde no caben secuencias de despedida.

Finalmente, y en contraposición a todas las demás, las ineptas —*no poder-ser* y *no saber-hacer*—, abandonan ellas mismas a un hijo que no han

[28] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 539.

parido y cuyas necesidades básicas han satisfecho a medias o con evidente torpeza, despidiéndose de él con una mirada directa que promete un reencontro imposible en el resto de los casos.

Pese a las diferencias, todas ellas ocupan el centro de la estructura familiar. Ahí radica precisamente su cualidad sustancial en el cine de Ford, no en vano, «la familia, figura ejemplar de la idea del grupo cerrado, es el espacio dramático predilecto de las historias fordianas y sobre las que se inscriben los acontecimientos de la Historia [de los Estados Unidos]»<sup>29</sup>. Nos hallamos, pues, en el contexto del cine convertido en mito mencionado al inicio de estas páginas<sup>30</sup>, un cine caracterizado por el tratamiento de los acontecimientos cotidianos como rituales. Las secuencias aquí analizadas ponen de manifiesto que las despedidas entre madres e hijos adquieren en el universo estilizado de Ford la condición de ritual, en la medida en que se basan en el uso de la *fragmentación* y la *repetición*, mecanismos señalados por Lévi-Strauss como procedimientos esenciales del rito<sup>31</sup>. Así lo indica la insistencia en un mismo enunciado, la mirada —o no mirada— de la madre hacia el hijo (*repetición*), en el que se introducen pequeñas diferencias discriminadoras que permiten distinguir los matices y las variedades de los gestos y acciones (*fragmentación*). Aunque en apariencia opuestos, la fragmentación conduce, según Lévi-Strauss, a la repetición en tanto en cuanto minúsculas diferencias tienden a confundirse en una cuasi-identidad<sup>32</sup>. Esta conexión entre mito y rito, determinante en el desarrollo de las relaciones materno-filiales, apuntala de manera definitiva la posición primordial de la figura de la madre en la poética fordiana.

## BIBLIOGRAFÍA

CHODOROW, Nancy, *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (Barcelona, Gedisa, 1984).

DEMPSEY, Michael, «John Ford: una reconsideración», en *John Ford* (Madrid, Filmoteca Española / ICAA, 1988), pp. 249-267.

FISCHER, Lucy, *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre* (Nueva Jersey, Princeton University Press, 1996).

FROMM, Erich, *El arte de amar* (Buenos Aires, Paidós, 1970).

GALLAGHER, Tag, *John Ford. El hombre y su cine* (Madrid, Akal, 2009).

GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid, Gredos, 2006).

KAPLAN, E. Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres y Nueva York, Routledge, 1992).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'homme nu* (París, Plon, 1971).

LLINÁS, Francisco, «Lazos de sangre» (*Nickelodeon*, nº. 26, primavera de 2002), pp. 176-180.

MCCBRIDE, Joseph, *Tras la pista de John Ford* (Madrid, T&B Editores, 2004).

ZUMALDE, Imanol, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011).

ZUNZUNEGUI, Santos, *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001).

[29] Imanol Zumalde, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011), p. 211.

[30] Tag Gallagher, *John Ford. El hombre y su cine*, p. 637.

[31] Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu* (París, Plon, 1971), p. 601.

[32] Puede encontrarse una síntesis de las reflexiones de Lévi-Strauss sobre el ritual en Santos Zunzunegui, *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001), pp. 80-81.

# LAS PRIMERAS PELÍCULAS CRIMINALES DE MANUEL ROMERO Y SUS VÍNCULOS CON LAS REPRESENTACIONES PRECEDENTES DEL CRIMEN EN EL CINE ARGENTINO

*Manuel Romero's Early Crime Films and their Relations with Previous Crime Representation in the Argentine Cinema*

ROMÁN SETTON<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires / Conicet / Universidad del Cine

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002>

## RESUMEN

El siguiente trabajo estudia tres películas tempranas de Manuel Romero de temática criminal: *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935) y *La vuelta de Rocha* (1937). Con esto buscamos subsanar, al menos parcialmente, una deficiencia de la bibliografía existente: a pesar de la importancia de Romero en la historia del cine policial y criminal argentino, a pesar de que muchas de sus películas se inscriben con claridad dentro del cine policial, ningún trabajo extenso ha sido dedicado al tema, solamente menciones en textos dedicados al director o en obras de consulta (Blanco Pazos y Clemente [2004], Insaurralde [1994], y Peña [2012]). Aquí discutimos la primera etapa de su cine de temática criminal e intentamos mostrar cómo surge a partir de tradiciones narrativas y teatrales diversas: el criollismo, el folletín, la literatura policial, el sainete criollo, el melodrama, el tango y el cine mudo argentino precedente. De estas tradiciones, Romero toma una cantidad importante de temas y motivos: la mujer caída, la representación del barrio humilde como epítome de la solidaridad y la virtud y la construcción de la villanía a partir de las deficiencias de la masculinidad y del alejamiento de las costumbres criollas. Así conforma el universo semántico que luego cristalizará como género, junto con una sintaxis, en los comienzos del cine policial argentino (*Fuera de la ley* [Manuel Romero, 1937], *Palermo* [Arturo S. Mom y Manuel Romero, 1937]). Asimismo, su cine temprano de temática criminal presenta un sesgo cómico e irónico, otro elemento que será fundamental para el cine policial argentino.

**Palabras clave:** tango, crimen, Manuel Romero, Buenos Aires, cine criminal, melodrama, *El caballo del pueblo*, *La Vuelta de Rocha*, *Noches de Buenos Aires*.

[a] ROMÁN SETTON es Doctor en Letras por la Universidad de Colonia (Alemania). Actualmente se desempeña como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y como profesor de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Desde hace varios años, se dedica a la investigación del desarrollo del género policial en la Argentina. Ha publicado numerosos libros y artículos en revistas científicas. Entre sus libros se cuentan: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012); *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910* (Madrid / Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013); *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940* (Madrid / Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015) y *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Buenos Aires, Título, 2016).

## ABSTRACT

This text analyzes Manuel Romero's early crime films, *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935), *La Vuelta de Rocha* (1937). It aims to remedy partially a deficiency in the existing literature: despite the importance of Romero in Argentine crime film history, no academic text has been devoted to the subject, only isolated mentions and indications in the literature dedicated to the director and in reference works (Blanco Pazos and Clemente [2004]; Insaurralde [1994]; and Peña [2012]). In that sense, I discuss the ways in which these films take up aspects of contemporary popular culture from Argentina: elements of Argentine *sainete* and silent film, *criollismo* and tango tradition are merged with topics and patterns of melodrama, and adventure, crime and detective literature. Thus, Romero takes a significant amount of themes and motives of these traditions: the fallen women, the representation of the poor neighborhood as the epitome of solidarity and virtue, and identification of the villainy with deficiencies of masculinity and alienation from the native customs (*criollismo*). In this way, he created the semantic universe that will configure the genre, along with certain syntax, in the beginnings of the *policial* movies in Argentina (*Fuera de la ley* [Manuel Romero, 1937], *Palermo* [Arturo S. Mom y Manuel Romero, 1937]). Besides that, his early crime movies have a comic and ironic orientation, another fundamental element for the future *policial* film in Argentina.

**Keywords:** tango, crime, Manuel Romero, Buenos Aires, crime film, melodrama, *El caballo del pueblo*, *La Vuelta de Rocha*, *Noches de Buenos Aires*.

## Introducción

El cine policial argentino se desarrolla de manera intensa hacia mediados del siglo xx<sup>1</sup>. Sin embargo, desde sus más tempranos y mudos comienzos, incluso antes de la conformación de modelos genéricos concretos<sup>2</sup>, el cine argentino ha privilegiado la representación de los crímenes y los criminales. En esto sintonizó con los inicios del cine mundial, que ya en *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908), de André Calmettes y Charles Le Bargy, puso en escena el crimen de Estado precedido de la conspiración y el engaño. *El fusilamiento de Dorrego* (1910), de Mario Gallo, sin duda puede ser considerada la versión argentina de *El asesinato del duque de Guisa*. Pero, rápidamente, el cine criminal tomó en Argentina su curso propio, vinculado a las tradiciones culturales locales y a las circunstancias económicas y políticas contemporáneas y precedentes. En sintonía con ese contexto cultural y económico-político, cuando el cine argentino comenzó a realizar los primeros largometrajes, la representación del crimen persistió y se desplegó a partir de una doble vertiente que representó la ciudad —o parte de ella— como la con-

[3] Sobre la configuración de la ciudad y el espacio rural, véase Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista», en César Maranghello, Elina Mercedes Tranchini y Emilio Daniel Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 101-174.

[4] N. del E: «Pituco» es una palabra coloquial utilizada en Argentina para referirse peyorativamente a una persona que ostentosamente pertenece o simula pertenecer a la clase alta urbana.

[5] Si se pueden encontrar algunos elementos, por ejemplo, en la persecución de *Nobleza gaucha* o en el montaje alterno en *Perdón, viejita* (José Agustín Ferreira, 1927). Pero, por lo general, predomina la sintaxis de la comedia y del melodrama, a partir de configuraciones maniqueas de los personajes y los espacios. En esta sintaxis melodramática, la persecución de la virtud y la prueba final de la virtud (véase Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame») van unidas de primeros planos que buscan subrayar los sentimientos de los personajes caídos en desgracia.



[1] «Hay que esperar hasta fines de la década siguiente para que esa producción [de género policial] crezca. Es el período que va de 1947 a 1952 el que presenta el mayor número de títulos del género». Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A., 1992), p. 154.

[2] Naturalmente, en los comienzos del cine, no se utilizaba la categoría de cine policial ni criminal. Al referirnos al cine criminal, seguimos aquí a Knut Hiekkethier y Katja Schumann en *Filmgenres – Kriminalfilm* (Stuttgart, Reclam, 2005), así como a Nicole Rafter, *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006). En cuanto a la formación de los géneros, seguimos aquí las consideraciones de Rick Altman según las cuales los géneros consisten en la conjunción de una cierta sintaxis y un universo semántico. En este sentido, una estabilidad y un equilibrio en esa conjunción es lo que determina el género, más allá de la diferente evolución de los géneros y sus variaciones pragmáticas, que no solamente son temporales sino que también difieren en cuanto a la actualización que se da en cada espectador, según las diferentes competencias. Dado que, en los comienzos del cine argentino, las representaciones del crimen solamente se configuran semánticamente y en asociación con otros modelos genéricos, especialmente el melodrama y su sintaxis (véase Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», *Poétique*, n.º 19, 1974, pp. 340-56), nos vemos obligados a reponer parcialmente la representación de esta época de los crímenes para retratar cómo se desarrolló un cierto esquema genérico nacional, en gran medida a partir del cine de Romero.

sumación del vicio y la perdición y que mitificó al espacio rural presentándolo como un mundo de virtudes en que el honrado y probo habitante debía chocar por necesidad con una justicia estatal deficiente y corrupta —consecuencia en gran medida de las determinaciones ciudadanas que la guiaban—<sup>3</sup>.

Las ideas sobre la justicia y el derecho naturales, que se predestinaban al corazón noble del gaucho, estaban inspiradas en la sana y piadosa trinidad de la naturaleza del país, la religión cristiana y el buen corazón del hombre sencillo. En *Amalia* (Enrique García Belloso, 1914), *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Enrique Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera y José González Castillo, 1915), *El último malón* (Alcides Greca, 1918), *Juan sin ropa* (Georges Benoît, José González Castillo 1919), *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1922) y *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1929), se retoma el imaginario de la literatura gauchesca y las novelas fundacionales. Los «verdaderos» delitos, que no coinciden necesariamente con los que tipificaba en ese entonces la ley positiva, son entonces los crímenes contra la naturaleza, contra Dios o contra el hombre sencillo de nuestras tierras: en *Amalia*, *Nobleza gaucha* y *Juan sin ropa* se trata de crímenes contra el amor (naturaleza) y contra el hombre sencillo del campo. En *El último malón* encontramos, en cambio, los crímenes de los infieles (por lo tanto contra Dios) y del Estado (contra el hombre sencillo). En esta época del cine argentino, los delitos son cometidos por lo general por el Estado —y sus representantes—, por los indios, por los pitucos<sup>4</sup> de la ciudad y por los estancieros adinerados —dueños de los campos y de las industrias frigoríficas—. Al gaucho, en cambio, el cine del período suele caracterizarlo como trabajador, diligente, noble, leal. E, incluso, si debe levantar su brazo armado contra otro hombre —como sucede, por ejemplo, en *Nobleza gaucha* con el gaucho Juan (Julio Scarcella) y José Gran (Arturo Mario), así como en *Lo que le pasó a Reynoso* (1937), de Leopoldo Torres Ríos, en que el resero Julián Reynoso, que cultiva la amistad y la nobleza rurales, trata de evitar hasta último momento la disputa y, solamente en una circunstancia ineludible, tiene que decidirse a pelear—, obligado por la fuerza de las circunstancias, conserva todavía su nobleza en esas acciones, pues se trata de un acto de honor o de justicia, de *ajusticiar* a un malvado o de mostrar la propia valía ante una provocación inexcusable.

En estos comienzos, entonces, estamos todavía dentro del universo semántico del crimen heredado en gran medida de la tradición histórica y literaria, sin que el cine logre conformar todavía una sintaxis genérica vinculada con lo policial<sup>5</sup>. Esta narrativa temprana de temática criminal actúa, entonces, como reforzamiento de la tradición histórica y de la literaria; y, al mismo tiempo, eleva una denuncia contra la opresión de las clases trabajadoras rurales. En síntesis, los comienzos del cine criminal enfocan los delitos de carácter político-económico de una Argentina que basó su economía en un modelo agroexportador que tuvo al puerto de Buenos Aires como centro neurálgico y explotó al trabajador rural como mano de obra barata y en condiciones de trabajo en extremo precarias.

Esto motiva que gran parte de los crímenes sucedan dentro del ámbito urbano, ya sea en el centro de la ciudad o en los bajos o altos suburbios. También, este aspecto entona con los comienzos de la representación del crimen cinematográfico en el mundo, tal como aparece, por ejemplo, en *The Black Hand* (1906), de Wallace McCutcheon, o en *The Musketeers of Pig Alley* (1912), de D. W. Griffith. Dentro del espacio de la ciudad —que representa a la vez el presente y el futuro de la nación; así como el campo evoca la tradición y el pasado—, el cine mudo argentino despliega una galería de personajes pertenecientes al imaginario criminal de la literatura (urbana) y el tango de la época<sup>6</sup>. En el marco de este imaginario, la ciudad como futuro puede presentarse con modulaciones que varían desde la distopía, como sucede en *Perdón, viejita* (1927), de José Agustín «el Negro» Ferreyra, hasta la utopía, como en *Los tres berretines* (1933), de Enrique Susini.

Ferreyra fue, durante las primeras tres décadas del siglo xx, el director que abordó de manera más sistemática la representación de los crímenes en el cine. Y, para ello, se nutrió del ideario tanguero y melodramático, y así produjo una buena cantidad de sólidas películas que suelen calificarse como «melodramas de arrabal»<sup>7</sup>. Entre ellas, se cuentan *La chica de la calle Florida* (1922), *La vuelta al bulín* (1926), *Perdón, viejita*, *Puente Alsina* (1935) y *La ley que olvidaron* (1937). Los crímenes desempeñan un papel preponderante en la trama, y los criminales integran el elenco de protagonistas de estas historias. Aquí encontramos a los guapos de cuchillo —como Laucha Colorada en *La vuelta al bulín*— o a los villanos de las clases medias y altas —como el gerente del comercio Amancio Lamberti (interpretado por César Robles) en *La chica de la calle Florida*— o el personaje del bombín en *Perdón, viejita*. Estos criminales suelen ser patrones, hombres adinerados y poderosos, con maneras y modales afeminados, y que, como los villanos de la novela gótica, buscan aprovecharse de las muchachas ingenuas, que aquí por lo general son niñas del interior que han migrado a la ciudad, tal como sucede también en *Lucas de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Millar, y con algún desplazamiento en *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth —aquí se produce un pequeño movimiento: el barrio humilde, familiar y suburbano ocupa el lugar del interior, y el centro del pecado es otro margen, el Riachuelo, tal como sucede también en *La Vuelta de Rocha* (1937), de Manuel Romero—.

Así, las tramas criminales se van asentando, en los comienzos del cine argentino, sobre una división espacial maniquea de carácter melodramático, y las figuras también se nutren en parte de este ideario, en particular en relación con la construcción de la villanía (del malvado) y de la ingenuidad (de la víctima inocente)<sup>8</sup>. Las víctimas suelen ser entonces, como indicamos, muchachas ingenuas provenientes del interior del país, como Alcira (interpretada por Lidia Liss) y Juana (Elena Guido) en *La chica de la calle Florida*, o Elenita (Stella Maris) y Nora (María Turgenova) en *Perdón, viejita*. A medio camino entre las víctimas y los criminales se encuentran ciertos personajes caídos, como el exhabitante del campo y desheredado al que la ciudad ha

[6] Como señala Maranghello, con las dos primeras películas sonoras, *¡Tango!* (Luis J. Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933), se afianza el tango en el cine argentino. Pues el tango aparece aquí no solamente en la banda sonora, cantado y bailado; también se recurre aquí al imaginario y universo temático del tango, que ahora es reconstruido como material cinematográfico. En ambos films, el tango es parte fundamental del argumento, y los ambientes y personajes también están tomados del universo tanguero —de un modo más unívoco en *¡Tango!*—. Aquí, la historia «impresiona como un relato sobre la mítica fauna porteña: las minas infieles, los hombres de ley, el malandra, el buen amigo asexuado, la muchacha oligarca dedicada al amor, el viaje iniciático a París. Y el barrio rescatado como lugar de la virtud, el trabajo y la identidad ciudadana. Dice la Merello: “Este barrio reo, estas casas pobres, tiran con más fuerzas que el centro... la única vez que me fui del barrio, me fui para mal”. Pese a ello, el centro aparece como el lugar indicado para la diversión, el lujo y el pecado». César Rodolfo Maranghello, «El cine argentino y su aporte a la identidad nacional», en *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 74-75.

[7] Véase al respecto, Ricardo Manetti, «El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos», en Claudio España (dir.), *Cine argentino, 1933-1956. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 188-269.

[8] Véase al respecto Brooks «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame».



transformado en ladrón, como sucede en *Perdón, viejita* con el Pájaro (Ermete Meliante) y con Nora, una mujer que «cae» en la prostitución y luego se «regenera», con un pasado incierto pero muy probablemente similar al del Pájaro. Se trata de seres caídos, pero no de verdaderos criminales. A diferencia de estos personajes, caídos por las fuerzas de las circunstancias (el desempleo, el desarraigo) y por las determinaciones del ambiente, la ciudad como el símbolo más visible de la época de la pecaminosidad consumada, el verdadero criminal presenta rasgos intrínsecos de villanía: el embaucador amanerado del centro, un sujeto urbano sin rasgo alguno de humanidad ni de «argentinidad» —que aquí funcionan como sinónimos—; y, en menor medida, el maleante de cuchillo, como el Gavilán (interpretado por Luis Moresco) de *Perdón, viejita*, un arrabalero vago y mal entretenido que se ha metido a proxeneta y frecuente el pecaminoso café del centro, que funciona aquí como sinécdoque de la ciudad. Además de esta oposición maniquea de carácter local, campo/ciudad, suburbio/centro, Ferreyra trabaja con la oposición de clases: los humildes y las familias adineradas y «de figuración», como se dice en *La ley que olvidaron*<sup>9</sup>. La corrupción de las capas medias y altas y de las poblaciones urbanas está determinada por su artificiosidad, por haber olvidado las leyes naturales, que rigen con vigor en los estratos bajos de la sociedad. De este modo, se pone de manifiesto una concepción de la civilización y la modernidad como inversión de los valores naturales originarios y divinos. Y las instituciones de la justicia, la policía en *Perdón, viejita*, la prisión y el poder judicial en *La ley que olvidaron*, siguen con frecuencia las leyes artificiales del Código Penal y la civilización caída, en lugar de las leyes naturales de Dios.

### El crimen en las primeras películas de Manuel Romero

El cine de Manuel Romero, ligado en gran medida con el imaginario tanguero<sup>10</sup>, continúa en gran medida con estas formas tradicionales de representar el crimen en el cine argentino, al menos hasta 1937, año en que se estrena *Fuera de la ley*, una película que rompe con la tradición del cine criminal en la Argentina, al igual que *Palermo*, de Arturo S. Mom, también estrenada ese mismo año<sup>11</sup>. A partir de allí, el cine de temática criminal incorpora patrones sintácticos bastante más definidos que van conformando aquello que denominamos cine policial. Esto se lleva a cabo a partir de la incorporación de una cantidad importante de elementos del cine criminal norteamericano —en sus diferentes subgéneros: el *noir*, los *gangster films*, el *police procedural*—. Sin embargo, y esto es lo que nos interesa indagar aquí, el cine de temática criminal anterior de Romero desarrolla hasta el agotamiento las formas del delito características del imaginario criollista y tanguero, tal como había hecho en parte Ferreyra, y los vincula con elementos de la literatura policial, la novela de aventuras y el sainete criollo, produciendo así el universo semán-

[9] «El universo romeriano no conoce el gris: todo se juega en blanco y negro. Los buenos son muy buenos y están de un lado (generalmente a la izquierda), y los malos, tremendamente malos (pero bien educados), en la vereda de enfrente». Andrés Insaurralde, *Manuel Romero* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía, 1994), pp. 11-12.

[10] Casi no hace falta aclarar que Manuel Romero fue, además, un muy prolífico compositor de letras de tango, algunas de las cuales están incluidas en sus películas, tal como lo analizamos aquí.

[11] El caso de *Fuera de la ley* es en extremo problemático desde su origen y en la historia de su recepción hasta nuestros días. Como señala Fernando Martín Peña (*Cien años de cine argentino* [Buenos Aires, Biblos / Fundación Osde, 2012]), es considerado por algunos «el primer film policial importante del cine argentino» (p. 56); a su vez es una película que surge para reparar una suerte de ofensa de Romero a la policía, pues nuestro director había ridiculizado a un comisario en *El cañonero de Giles* (1937). De allí surgió un acuerdo en el que Lumiton se comprometía a hacer una película que mostrara «de manera clara y eficaz el funcionamiento de la institución policial en su lucha contra el crimen, y hacer de dicha producción un exponente del grado de perfeccionamiento que ha alcanzado la policía de la provincia». Fernando Martín Peña, *Cien años de cine argentino*, p. 56. La película que se hizo por este acuerdo fue *Fuera de la ley* —de la que, en algún otro lugar habría que discutir en qué medida cumplió con lo acordado—.

tico que luego cuajará en el género policial. Más adelante, el criollismo, el tango y el melodrama persisten con enorme fuerza en su filmografía, pero, en la representación de los crímenes, estas tradiciones sufren una hibridación con el cine estadounidense de género. Esto es algo que puede percibirse, con diferentes modulaciones, desde *Fuera de la ley* (1937) hasta casi el final de su carrera como director con *Morir en su ley*, filmada en 1949. En ese sentido, puede dividirse el cine criminal de Romero en dos grupos: el primero incluye *Noches de Buenos Aires* (1935), *El caballo del pueblo* (1935) y *La Vuelta de Rocha* (1937), y puede ser descrito como la configuración de un universo semántico del crimen —anclado en la literatura criminal y las tradiciones criollista, tanguera y melodramática— con una sintaxis indecisa que puede tender a la comedia (*Noches de Buenos Aires*, *El caballo del pueblo*) o a un híbrido entre la comedia y el melodrama (*La Vuelta de Rocha*); y la segunda, compuesta por *Fuera de la ley* (1937), *Historia de crímenes* (1942) y *Morir en su ley* (1949), que desarrolla una sintaxis específicamente genérica a partir de la incorporación de elementos y aspectos del cine criminal norteamericano<sup>12</sup>.

*Noches de Buenos Aires* es la primera película de Romero como director<sup>13</sup>. En ella, el crimen está presente y ligado con el imaginario porteño desde el propio título, que conjuga lo nocturno con la capital del país. La película representa una especie de drama amoroso de temática a tercios criollista, tanguera y teatral, pues los conflictos están centrados en una compañía de revistas cuyas figuras principales, Pablo Rivera (interpretado por Fernando Ochoa) y Dora (interpretada por Tita Merello) cantan tangos y otras canciones populares (como la polka *Mi paraguaya*), y recitan versos gauchescos. Dentro de este marco, se produce una serie extensa de enredos amorosos basados en la falta de correspondencia entre el amor de unos y otros: Pablo Rivera está casado con Cecilia Rivera (interpretada por Irma Córdoba), pero esta es festejada por Eduardo Acosta (Guillermo Pedemonte), y ella responde favorablemente, al menos de manera parcial, a los festejos de este niño bien, que es el hijo del director de un diario muy influyente; Margot (Aída Olivier) ha sido la amante o novia de Acosta, y ahora lo persigue con poca suerte (pues él persigue por su parte a Cecilia Rivera); a su vez, el Marcao (Alfredo Porzio), expareja de Margot, la persigue a ella. Dora está enamorada, en cambio, de su compañero de trabajo y amigo Pablo Rivera; y el guitarrista que acompaña a Dora en el teatro, Ponciano (Severo Fernández), está enamorado de Dora.

Ya desde esta perspectiva la película presenta un sesgo autorreferencial, ante todo si tenemos en cuenta el influjo decisivo que tuvo el teatro en los comienzos del cine argentino<sup>14</sup>. El repliegue de la historia tras las bambalinas, la representación de la representación y su trasfondo, es un ejemplo temprano de uso irónico del cine criminal que no suele encontrarse en esa época en el cine<sup>15</sup>. Y Romero coloca el crimen dentro de este ámbito. La subtrama policial comienza después de transcurridas las tres cuartas partes de la película, cuando reaparece el Marcao, a quien apenas habíamos visto al

[12] Acaso, la innovación más importante de Romero en la representación del crimen en la cinematografía argentina sea esta peculiar unión de personajes y motivos del cine criminal estadounidense (el cine de gánsters, el *noir*, el *police procedural*) con los personajes y motivos tradicionales del imaginario criollista y criminal porteño de la primera mitad del siglo xx, junto con una puesta en escena y una sintaxis oscilante entre la comedia y el melodrama, que en las películas posteriores decanta en una sintaxis de cine criminal.

[13] El guión es de Romero y Luis José Bayón Herrera.

[14] Véase Eduardo Romano, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991) y Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista». El caso de Romero no es en esto la excepción, más bien lo contrario. Pocos directores argentinos se han nutrido tanto del teatro como Romero. Como señala Tarruella, como ya había indicado Abel Posadas (1982), «las dos fuentes de Manuel Romero para su intento de cine popular fueron el sainete, el teatro de revistas [...] y la producción estilo yanqui de clase B». Citado en Rodrigo Tarruella, «Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A., 1992), p. 29.

[15] Fernando Martín Peña ha visto en el sesgo irónico del policial de Romero una pérdida de la intensidad dramática: «Su estilo [de Romero] se caracteriza también por mantener cierta distancia irónica sobre lo que se está contando, cierta ligereza, que funciona muy bien en sus comedias y musicales, pero resta convicción a la estrecha zona dramática de su obra (*Fuera de la ley*, *Historia de crímenes*, *Morir en su ley*)». Fernando Martín Peña, *Cien años de cine argentino*, p. 56.

comienzo del film. Vemos a este personaje espiar tras una pared a Margot y, poco después, Acosta aparece muerto en su casa de olivos; es descubierto por Cecilia cuando esta concurre a un encuentro furtivo con él. El niño *playboy* —una suerte de Isidoro Cañones *avant la lettre*<sup>16</sup>— está muerto en su casa, y ella llega, encuentra el cuerpo y huye. Huye sin saber quién es el asesino —y tampoco lo sabe el espectador—.

Paralelamente, los tangos van comentando la trama, como sucede usualmente con las canciones del *western* clásico, pero este comentario es aquí distanciado, irónico. Un tango que canta Dora explica el modo del desencuentro amoroso que se representa en la película, la «cadena condenada» del amor, que enuncia que lo característico del amor es este desencuentro, que en verdad es lo propio de la comedia de enredos y del melodrama.

La trama cómica de seducción y celos, el joven rico que quiere conquistar a la esposa del héroe y el empresario que lo secunda en esto para que el diario apoye la obra, ocupa buena parte de la película. En relación con los celos, el protagonista, Pablo Rivera, recita *Venganza gaucha*, una confesión de un gaucho a un juez que narra cómo mata a su mujer cuando la encuentra con otro y explica las causas de ese crimen. Este actor, que aquí interpreta a un actor de radioteatro, será después el prototipo del gaucho que defiende lo suyo —del mismo modo que en *Venganza gaucha*— interpretando a Juan Moreira en la película homónima de Moglia Barth (1948). Y con esto se vincula precisamente el asesinato que desencadena la investigación policial. En la escena del crimen han encontrado un pañuelo que pertenece a Cecilia —ella había mentido al decir que había ido a visitar a su madre enferma—. El Jefe de Investigaciones (Juan Mangiante) le muestra a Pablo el pañuelo para que lo reconozca y él, para no agraviar a su mujer, afirma que es suyo.

Que la acción criminal quede recluida en una elipsis remite de manera clara a la tradición de la literatura policial de la novela de enigma. Esto se refuerza además por la presencia del indicio equívoco, el pañuelo que señala a un presunto culpable que en verdad es inocente. Asimismo, la acción de Pablo al reconocer el pañuelo como suyo retoma el motivo folletinesco del sacrificio (presente también en *Perdón, viejita*). Y la sintaxis de comedia —que hasta aquí se había manifestado ante todo por los enredos amorosos, por las acciones fallidas de los cómicos, así como por la oposición de dos parejas desparejas, Eduardo Acosta y Lopicito (Enrique Serrano), su empleado y alcahuete, y Tita y Ponciano— ahora cobra mayor visibilidad en la articulación narrativa de la pesquisa. Dora-Tita es quien ocupa aquí el lugar del detective, otra innovación de Romero respecto de la tradición del cine criminal.

Colocar a una mujer en el papel del detective, algo que ya había sucedido en la literatura (cf. Miss Marple), le da un sesgo cómico a la acción. Secundada por Ponciano, su Watson, Tita-Dora captura a Lopicito, el correveidile de Acosta, y lo interroga. Entre estos dos personajes intencionalmente cómicos, payasescos, Tita-Dora toma la investigación en sus manos e incluso amenaza a Lopicito con una púa o algún elemento similar (pues en verdad no llegamos

[16] Isidoro Cañones es un personaje de historietas de Argentina, creado por Dante Quinterno. Encarna al «*playboy* mayor de Buenos Aires» y su vida consiste en vivir a expensas del dinero familiar (especialmente a costas de su tío el coronel Cañones, un tío autoritario y sustituto de un padre anticuado) y estar de juerga con sus amigos, «la barra», y con su novia y cómplice Cachorra. El personaje responde en gran medida al arquetipo del «porteño piola».

a verlo). Esta temprana vertiente cómica del cine criminal argentino —que también incluye películas como *Loco lindo* (1936)<sup>17</sup> y *La fuga* (1937)<sup>18</sup>— concuerda con la literatura policial argentina contemporánea:

El humor fue también un condimento principal del periodismo y las revistas literarias de la época —recuérdese, por ejemplo, los epitafios de *Martín Fierro*—, y es también otro de los componentes más notorios de la literatura policial argentina entre 1910 y 1940, tal como puede percibirse en, entre otros, «Una pesquisa fracasada», «El botón del calzoncillo», «Las deducciones del detective Gamboa», «Jim el sonriente o la pista de las bananas», solo por nombrar algunos cuentos incluidos en esta compilación<sup>19</sup>.



Ponciano (Severo Fernández) y Dora (Tita Merello) capturan, intimidan e interrogan a Lopecito (Enrique Serrano). *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935).



Ponciano, Dora y Lopecito penetran en el departamento de Margot. *Noches de Buenos Aires*.

ciudad en *Nobleza gaucha*, pues él es a un tiempo el detective amante, que se juega el pellejo para salvar a su prenda, y la figura cómica (que en *Nobleza gaucha* encarna el personaje de Don Genaro, interpretado por Celestino Petray). A pesar de esto, algunos críticos consideran la película, no sin razón, una película policial solo a medias: «Solo puede incluirse un film como *Loco lindo* en el género policial por la presencia, en el argumento, de ciertos actos claramente delictivos. En este caso, el fraude político, el secuestro y el robo de ganado, ejecutados por matones al servicio de políticos venales. Por lo demás, la película está más próxima a la comedia sainetesca que al policial [...]. Carmencita resulta, en definitiva, raptada por su pretendiente. Enterado de los hechos, Miguelito sale en su rescate, pero, para costearse la vida, se emplea como detective al servicio de don Manuel en un frigorífico de Mataderos. Establecido allí y a pesar de sus prácticas de novato, logra desbaratar la banda de cuatros y recuperar a su amada, quien luego de su hazaña no duda en casarse con él. [...] Si no consideramos al film un exponente ortodoxo del género policial, es por el tono cómico que se le da al tema. [...] Miguelito, en su nuevo rol de hombre de confianza / investigador, estudia técnicas detectivescas en un manual y las pone en práctica, ridículamente, frente a un espejo en su pequeño cuarto de pensión». Elena Goity, «Cine policial. Claroscuro y política», en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 435-436.

[18] *La fuga*, de Luis Saslavsky, está situada parcialmente en el mundo rural y toma distancia con gran agudeza de la representación idealizada de ese mundo. Coloca a un gánster que no coincide con los gánsteres de Mom ni con los de Romero, como eficiente y querido maestro de una escuela rural. Cabe recordar que Saslavsky fue el director más cercano al grupo de la revista *Sur*. Varias de sus películas fueron reseñadas muy elogiosamente en la revista: *La fuga*, por Borges, y *Puerta cerrada*, por María Luisa Bombal. Oscar Barney Finn (*Luis Saslavsky* [Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994], pp. 22-24) y David Viñas (*De Sarmiento a Dios* [Buenos Aires, Sudamericana, 1998], pp. 241-242 y 247) dan algunas indicaciones sobre estos vínculos.

[19] Román Setton, «La literatura policial argentina entre 1910 y 1940», en *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (Buenos Aires/Madrid, Adriana Hidalgo, 2015), p. 18.

[17] *Loco lindo*, de Arturo S. Mom, parodia la tradición de la literatura policial clásica con Luis Sandrini interpretando a Miguelito, un muchacho de pueblo que se convierte repentinamente en detective para salvar a su amada Carmencita (Anita Jordán) y busca aprender el oficio a partir de la lectura del *Manual del perfecto detective*. La figura de Miguelito es muy significativa dentro de la tradición argentina del cine policial por varios motivos. Aparentemente, es el primer detective denominado expresamente de ese modo; es un detective que no pertenece a la policía, es decir, un individuo privado que comienza a hacer investigación por su cuenta, tal como sucede en la tradición de la literatura de enigma. A la vez, esta está emparentada con las figuras de Preludio (*Perdón, viejita*) y con el Gaucho Juan, de *Nobleza gaucha*. Estos tres personajes hacen pequeños ensayos de pesquisas en crímenes vinculados con las mujeres que aman, y el Gaucho Juan hace, al igual que Miguelito, el viaje del «detective rural» a la ciudad. Ambos viajan para rescatar a su amada y se repiten muchas de las acciones para lograr el objetivo. La diferencia principal radica en que la figura de Miguelito condensa en realidad a los dos personajes que van a la

Mediante esta pesquisa de carácter cómico se logra aclarar el misterio: el asesinato había sido cometido por el Marcao<sup>20</sup> porque Acosta le había birlado la mujer (Margot). El Marcao ha llevado a cabo así las acciones anunciadas en los versos de *Venganza gaucha*. Y, con esta información, Dora y Ponciano se dirigen al departamento de Margot, donde está el Marcao. Allí, una vez más, prevalece la comedia, tanto en la configuración de los planos como en la articulación de la trama. Dora logra engañar al Marcao para ganar tiempo hasta que llegue un vigilante —que ella misma ha mandado a buscar—. Finalmente, cuando llega el policía, Dora se enfrenta al Marcao en una pequeña lucha cuerpo a cuerpo y desvía un disparo que él dirige contra el agente. La sintaxis y el uso pragmático de la comedia<sup>21</sup> se pueden ver con claridad en la realización de la pesquisa, en la configuración de los planos, así como también en la utilización de los actores. Los personajes que llevan a cabo la pesquisa se distancian con claridad de los usuales detectives o policías del cine criminal, y la iluminación y el encuadre también están orientados hacia la comicidad, en contraste con el dramatismo de las secuencias análogas de las películas criminales.

Así, Dora logra resolver la trama del enigma criminal y liberar a su amado Pablo Rivera, el falso culpable. Es, así, una de las primeras mujeres dentro de la narrativa policial argentina —incluyendo el cine y la literatura—, si no la primera, que ocupa la figura del detective. Pues ella lleva a cabo la totalidad de la pesquisa, anticipando a Ana María Nielsen, personaje de *Palermo* —interpretada por Nedda Francy—, quien, como policía encubierta, conduce la investigación y logra atrapar al villano y gánster Schweizer (Orestes Caviglia).

La primera película de Romero presenta, entonces, al menos tres elementos innovadores y complementarios, que rompen en parte con las prácticas del cine criminal y están tomados de la tradición del sainete criollo: a) hay en la trama un alto grado de autorreferencialidad, un hecho que además es reforzado por la música; b) hay una utilización irónica de algunos elementos del género; y c) hay una subversión de los roles genéricos, una inversión de los papeles asignados tradicionalmente a hombres y mujeres (un elemento que también podemos encontrar en algunas películas de Mom)<sup>22</sup>. Estos elementos estarán presentes en las tres películas del primer grupo y constituyen componentes esenciales de la composición dramática<sup>23</sup>.

*El caballo del pueblo*, estrenada cinco meses después de *Noches de Buenos Aires*, vuelve a unir los tres núcleos narrativos que encontrábamos en esta película: la trama del espectáculo, la amorosa y la criminal. Los motivos criminales se conjugan, una vez más, con una puesta en escena de comedia y con una oposición de clase de los protagonistas que será característica de las películas de Romero. Roberto Campos (Juan Carlos Thorry) es un cantante criollo, humilde y dueño del caballo Tangazo. Él se enamora de Esther Peña (Irma Córdoba), una niña pituca que lo ha visto cantar en varias ocasiones. Y Esther también se ha enamorado de Roberto, pero tiene que casarse con el Bebe Viñas (Enrique Serrano) por mandato paterno, un motivo de larga tradición en la novela gótica (tal como aparece por ejemplo en *La dama de blanco*, de Wilkie Collins

[20] Este personaje anticipa en su construcción un poco al Moose Malloy (interpretado por Jack O'Halloran) de *Farewell, My Lovely* (Dick Richards, 1975) y al Blackie de *Panic in the Streets* (Elia, Kazan, 1950) interpretado por Jack Palance, todos probablemente descendientes del *Scarface* interpretado por Paul Muni en 1932.

[21] Véase Rick Altman, *Film / Genre* (London, British Film, 1999).

[22] Román Setton, «Monte criollo y Palermo. Cruce entre películas de *gangsters*, *film noir* y el imaginario del criollismo tanguero» (*Arte y políticas de identidad*, n.º 13, 2016), pp. 251-268.

[23] Si bien estos elementos no están ausentes en las películas del segundo grupo, tienen un peso mucho menor.



[1859]). Viñas ha engañado y estafado a Peña (Juan Mangiante), el padre de Esther, y lo ha amenazado con mandarlo a la quiebra y a la cárcel si Esther no se casa con él. Peña es dueño de un importante *stud*, cuyo caballo estrella se llama Guaraní.

El centro del conflicto está colocado en el Nacional, en que competirán Guaraní y Tangazo. Allí se habrán de dirimir los destinos de los protagonistas. Peña ha depositado todas las esperanzas de pagar sus deudas, o al menos parte de ellas, con el dinero que piensa ganar en el Nacional con la ayuda de Guaraní, sumado a lo que extraiga de la venta del caballo. De esta manera, lograría evitar la quiebra y el oprobio. Peña es víctima, entonces, de la extorsión de Viñas, quien tiene a sus órdenes a una banda de maleantes cuyo jefe debe siete muertes. El hecho de que Romero utilice a Serrano para las figuras de malvados o delincuentes pone en evidencia dos elementos fundamentales de esta hibridación entre comedia y película criminal. Por un lado, la proveniencia del circo de Serrano —que era conocido en ese ámbito con el nombre de Tony Tranquerita— y su modo de actuación otorgan a muchas secuencias un tono de comicidad payasesca, circense. A la vez, configuran de este modo una representación del crimen que coincide con la concepción de la decadencia como alejamiento del criollismo y de lo popular —un hecho que está en sintonía también con la utilización de Serrano en las comedias de Romero, por ejemplo en *La rubia del camino*, de 1938—<sup>24</sup>. De esta manera, la configuración maniquea de la trama opone los heroicos y nobles criollos de las clases populares a los personajes flojos y villanescos de costumbres extranjeras o extranjerizantes. Estos últimos son, además, cobardes, mentirosos, estafadores, embaucadores y tramposos, a diferencia de los criollos francos, abiertos, sinceros y naturalmente valientes, voluntariosos y trabajadores.

Para evitar inconvenientes en la carrera que planean ganar, Viñas y Peña —el último arrastrado por el primero y más por omisión y falta de carácter que por voluntad positiva propia— tratan de matar a Tangazo y realizan todo tipo de trampas (intentan sobornar al jockey de Tangazo; le piden a Esther que le dé un excitante al caballo para dejarlo fuera de la competición). Pero ninguno de estos ardidés resulta efectivo y Tangazo gana la carrera. En contraste con todas las trampas de los malhechores, los buenos criollos compiten de manera honesta y, cuando Esther le cuenta a Roberto que la han enviado a darle el excitante a Tangazo en un terrón de azúcar, el Flaco (Pedro Quartucci), amigo y compañero fiel de Roberto, sugiere dárselo ahora a Guaraní, molesto por los ardidés tramposos de los maleantes. Pero, rápidamente, deciden no hacerlo porque quieren ganar «derecho viejo, sin azúcar»<sup>25</sup>.

Los maleantes y villanos son entonces principalmente de dos tipos: maleantes de arrabal o embaucadores flojos, de valores y formas opuestos a los presentados como criollos. El escenario principal de la película es Palermo, símbolo de la Buenos Aires pituca y decadente y, a la vez, de la Argentina crio-



Bebe Viñas (Enrique Serrano) y Peña (Juan Mangiante) en *El caballo del pueblo* (Manuel Romero, 1935).

[24] Precisamente respecto de *La rubia del camino*, Matthew B. Karush señala «el giro hacia el interior como locus de la autenticidad nacional». *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013), p. 222.

[25] «Derecho viejo» es también el nombre de una película de Romero de 1951, inspirada en la vida del bandoneonista Lorenzo Arola —conocido como Eduardo Arolas—, compositor del homónimo *tango milonga* (tango concebido especialmente para bailar), entre 1913 y 1916.



Secuencia de la carrera final de *El caballo del pueblo*.

lla, ligada todavía de manera estrecha con el mundo rural, dos tradiciones recurrentes en las películas de Romero. Dos años después, Arturo S. Mom situará allí también su film de gánsters *Palermo*, que opone la criminalidad foránea a los héroes criollos.

Romero conocía muy de cerca el mundo de las carreras —con sus tráfugas, caballeros, cuidadores—, y el retrato de este ambiente, realizado con los escenarios auténticos, es uno de sus logros destacados. La película finaliza con un muy logrado *last minute´s rescue*. El suspense final —la carrera disputada que decidirá el destino de los protagonistas— muestra que Romero supo sacar provecho de ese recurso.

Sin embargo, al igual que en *Noches de Buenos Aires*, la trama criminal es narrada casi sin ningún elemento formal que entone con ella, es decir, con montaje, encuadres, ángulos de cámara e iluminación que no contribuyen a reforzar la temática dramático-policial del film ni se condicen con los recursos que desarrolló el cine criminal en sus distintas formas —en contraste con lo que sucede con las películas de Romero del segundo grupo—. En la construcción de la villanía, Romero sigue todavía aquí la tradición del cine nacional a partir de las dos figuras más clásicas, el cuchillero y el embaucador, siempre representado como un hombre con deficiencias en su virilidad. Aquí, los dos tipos de criminal trabajan de manera coordinada y jerárquica: el cuchillero del arrabal, llamado aquí

simplemente el Maleante (Lalo Malcolm), es empleado por los hombres adinerados; y Peña y Viñas son presentados como cobardes y afeminados, cuyos modos se alejan de la sana hombría criolla. En este sentido, los malvados son algo así como la mitad de un hombre, el villano amanerado es únicamente la resolución, la decisión, el plan, y el maleante de arrabal es solamente la herramienta, el instrumento que lleva a cabo la orden, el que actúa pero no decide. Y juntos se enfrentan a Roberto, el criollo valiente, con valores y decisión propios<sup>26</sup>.

Como parte esencial de la construcción de la villanía, encontramos el dinero como el símbolo más visible de la perversión y la decadencia; y la concepción errada del villano Viñas de que todo puede ser comprado con dinero. Por si la trama no fuera suficientemente clara, Romero recurre al recurso melodramático de decirlo todo y explicitarlo todo<sup>27</sup>, y las frases de Viñas siempre se dirigen en este sentido: «¡aceptará [la propuesta de dinero] inmediatamente!, ¡que quieren que tengan amor propio esos milongueros!»; «todo tiene precio»; «no hay honradez que resista 40.000 pesos». En el marco de esta construcción maniquea de Romero, las frases de Roberto exaltan los valores de la lealtad y el afecto en contra de la lógica dineraria: «Tangazo no tiene precio».

*La Vuelta de Rocha* sitúa la acción, en cambio, en los márgenes del barrio de La Boca. El riachuelo, que ya en *Perdón, viejita* era presentado como espacio amenazante —«el Riachuelo brilla como un estilete en asecho»—, es aquí también el ámbito urbano que concentra toda la carga moral de corrupción, vicio y crimen. Por lo tanto, importa un peligro para cualquiera que ingrese allí. La película comienza con imágenes portuarias, seguidas de otras fácilmente identificables de La Boca —y allí *La Vuelta de Rocha*—. El desnivel en la calle en plano detalle, una evocación de las películas de José Agustín Ferreyra, anuncia la caída de la protagonista. Los pies de una mujer descienden por las escaleras y, cuando termina el descenso, unos hombres la interceptan y la llevan a un bar.

Ella es Dora (Mercedes Simone) y, por supuesto, ha llegado del campo y «haría cualquier cosa» para «poder sobrevivir», «cantar», ser «sirvienta», y «no quisiera caer»<sup>28</sup>. Pero ellos le llevan el «elemento» al Calabrés (Marcelo Ruggero) por la fuerza. El film retoma el motivo de la chica ingenua seducida y pervertida por las luces de la ciudad, que ya era una parte fundamental del argumento de *Las luces de Buenos Aires* (1931), dirigida por Adelqui Milliar y con guión de Bayón Herrera y Romero: «El film cuenta lo que por 1931 era una historia remanida —de hecho la prototípica narración del tango—, la de la joven inocente seducida por los brillos de las luces de la ciudad»<sup>29</sup>. Como nos enteramos por los diálogos, Dora está convencida de que todos los hombres son iguales, es decir, que arrastran a las mujeres al oprobio, a la caída<sup>30</sup>.

[26] La identidad del héroe masculino se construye casi de manera etimológica. Pues en el «vir-» («varón», «el hombre») de estas películas, la virtud moral deviene de la hombría, de la «virtus», es decir, del coraje, la valentía, el valor, la audacia.

[27] En este sentido, «es un género cuya existencia está ligada a la posibilidad y a la necesidad de decirlo todo. Y somos sensibles sin duda a su atractivo (y a sus limitaciones patentes), porque nos seduce (y al mismo tiempo nos repele) por la posibilidad imaginaria de un mundo en el que podríamos y deberíamos decirlo todo, donde las buenas costumbres, el miedo a ser traicionado y todos los compromisos exigidos por el principio de realidad ya no ejercerían un control compulsivo». Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame», p. 353 (La traducción es nuestra).

[28] Sobre la importancia de la mujer caída y, en particular, de la prostituta en la cultura popular, véanse las reflexiones de Josefina Ludmer: «La prostituta fue central para el argot, pero no necesariamente para la sociedad. Fue precisamente su rol periférico en el ambiente de las clases bajas lo que la convirtió en un símbolo tan poderoso, pues existió no en el centro, sino en los márgenes de la sociedad, entre las clases. Su marginalidad misma definió los perímetros de la clase baja mucho más efectivamente que los miembros situados firmemente dentro de esa clase». *El cuerpo del delito: un manual* (Buenos Aires, Perfil, 1999), p. 342.

[29] Matthew B. Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida*, p. 84.

[30] En este sentido, hay una concepción de la caída de la mujer que consueña con la que caracteriza al *western* clásico. Véase André, Bazin, «El *western* o el cine americano por excelencia», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2004), pp. 243-254. En el mismo sentido, Andrés Insaurralde indica en su libro *Manuel Romero* que un «lugar común del melodrama policial de Romero suele ser la relación de la mujer del cabaret (cercana a lo delictivo) con el virtuoso (Merello-Ochoa, en *Noches de Buenos Aires*, Barré-Maratea en *La Vuelta de Rocha*, o Merello-Míguez en *Morir en su ley*). A veces correspondida o entendida, siempre admirada» (p. 35).





Caminata y descenso de Dora (Mercedes Simone) en el barrio de La Boca, después de su llegada a la gran ciudad, en *La Vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937).

Antes de entrar al *cafetín de la ribera*, el local del Calabrés, Dora tiene que descender todavía una vez más. Allí, se canta tango, y ella interpreta *Parece que fue ayer*, un tango en que maldice a quien la ha arrastrado en ese descenso: «Yo soy la misma que un día / como a un dios, te idolatraba [...], pisoteaste mis ensueños de mujer [...] y, a pesar del tiempo que ha pasado [...], te juro que fue ayer [...], la deuda pagarás / y a costas llevarás / mi eterna maldición». La maldición de la caída en la mujer y la redención de esta mujer caída, dos motivos de la tradición melodramática, conforman aquí el núcleo de la trama. Pero la historia de la caída de Dora se mezcla con la seducción del espacio del mal, la atracción de la ribera sobre los hombres. Juan Carlos Peña (Pedro Maratea), un hombre honrado y trabajador, que ejerce funciones como primer oficial de abordaje en un barco, siente atracción por el mundo del tango y el margen portuario y va al local del Calabrés casi cada noche que está en Buenos Aires. Su familia recuerda en gran medida a la de *Perdón, viejita* o a la de cualquier familia humilde y honrada de Ferreyra, esas familias antiguas en cuyos dominios no ha ingresado todavía la corrupción —y las madres y hermanas son encarnación de las virtudes domésticas y morales, y los hombres son modelo de valentía y trabajo—.

En la ribera, Juan Carlos conoce a Dora y se enamora. El crimen está ligado aquí de manera estrecha al amor; esto se ve, en primer lugar, en varias de las letras de los tangos cantados en el film. Solari (Florén Delbene) le ha echado el ojo a Dora y la toma como «prenda» —sin el consentimiento de ella, pues, como le dice Solari a Dora, «una mujer que le interesa a Solari deja de tener caprichos

y voluntad propia»—<sup>31</sup>. En medio de un baile, Solari trata de besarla por la fuerza, pero Juan Carlos sale en su defensa y lo enfrenta, aunque no llegan a batirse en duelo porque son separados por el resto de los concurrentes. En este primer encuentro surge el amor y la inquina de Solari con Juan Carlos, que da pie a la trama criminal. Si bien el conflicto amoroso está aquí en primer plano, se puede percibir también una concepción, errada y soterrada, del honor, tomada en gran medida del ideario mafioso. Según esta concepción, es «de hombre» tomar venganza por los ultrajes, afrentas o deshones hechos a cara descubierta, en los que el ofendido debe tomar acción por mano propia para «lavar» la ofensa ante la opinión pública local y ser considerado un hombre de honor<sup>32</sup>.

Juan Carlos se ha propuesto sacar a Dora del bajo mundo, alejarla del café del Calabrés; y, poco a poco, Dora se va integrando a la familia de Juan Carlos, al ambiente decente y trabajador del «barrio cordial»<sup>33</sup>. Esta representación del barrio, tal como la tipifica Adrián Gorelik, enfatiza la celebración del barrio porteño como proyecto, la *patria chica* del barrio como lugar de integración de los sectores populares, el barrio como promesa de ascenso, de mejoras, de triunfos. Es, a la vez, la consagración del proceso modernizador de la Buenos Aires laboriosa a partir de la integración de sus habitantes a las instituciones (la escuela, la sociedad de fomento) y a un ámbito sano de ocio y disfrute compartido (en el club de fútbol, en la biblioteca circulante barrial, en el paseo por el parque barrial), en un doble ejercicio de la ciudadanía a escala local. Es una concepción del barrio que construye ámbitos diferenciados de sociabilidad e identidad, y, al mismo tiempo, encuentra en la integración homogénea de la ciudad cuadrículada, por la red del diseño urbano, una garantía del ascenso social que borrará completamente las huellas de un pasado miserable.

Como indicamos, el crimen encuentra su punto de partida en la trama amorosa, y es Maruja (Alicia Barrié), una antigua conquista de Juan Carlos, quien fustiga a Solari para que lo asalte y le quite el dinero de la empresa que traslada regularmente. Entre Solari, el Calabrés y Maruja organizan el crimen y la coartada de Solari, quien se va a quedar comiendo con el Calabrés mientras asaltan a Juan Carlos. Con un montaje alterno, nuestros héroes fortalecen entretanto su noviazgo y pasean por la ribera, pero por la ribera diurna, la del tra-

[31] En la tradición del film criminal argentino la prostitución y trata de blancas es un motivo que aparece casi con el nacimiento del género, probablemente porque este motivo es una parte central de las tradiciones populares de las que se nutre nuestro film criminal: el folletín, la literatura gauchesca, el tango. En la tradición inglesa surge aparentemente con la serie negra, con textos como *Una mujer en la oscuridad*, de Dashiell Hammett, *El sueño eterno* de Chandler Raymond y *El secuestro de Miss Blandish*, de James Hadley Chase.

[32] Gaetano Mosca, *¿Qué es la mafia?* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003).

[33] Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998).



Dora (Mercedes Simone) es interceptada en la calle por Solari (Florén Delbene) y sus hombres en *La Vuelta de Rocha*.



Dora (Mercedes Simone) y Juan Carlos Peña (Pedro Maratea) en *La Vuelta de Rocha*.

bajo, la del sol, no por la ribera pecaminosa de la noche. Esta oposición, dramática, espacial y maniquea es también explicitada en el tango *Ribera*, utilizando el recurso que Brooks<sup>34</sup> ha identificado con acierto como propio del melodrama, decirlo todo, explicitarlo todo: «Ribera palpitante de color [...] de noche caravana de placer [...], de día la noble, fecunda labor, voluntad de vencer e indolencia fatal [...], en ti unidos van el bien y el mal». Aquí se ponen de manifiesto las dos riberas que articulan la trama y que ya estaban presentes, también como oposición maniquea y dramática, en los melodramas de Ferreyra —y que también, por cierto, reflejaba dos aspectos fundamentales de la evolución del barrio de La Boca<sup>35</sup>, que supo unir una población laboriosa, diurna y considerada *decente*, y una vida nocturna vinculada al tango y al lupanar y considerada *pecaminosa*, amén de que las mujeres que participan de ella no fueran menos laboriosas—.

En medio de esta situación de florecimiento del amor y *adecentamiento* de Dora, Juan Carlos debe partir de nuevo con el barco. A los ojos de Dora, esto amenaza con poner fin a la relación: una especie de intuición le dice que si él parte, no volverán a verse. Juan Carlos parte y Dora se queda viviendo con su familia, pero el plan criminal ya se ha puesto en marcha. Firulete (Tito Lusiardo) ha escuchado el plan de Solari y corre a la casa de Juan Carlos para pedirle a Dora que intente salvarlo. Mientras ella habla con Firulete a través de la ventana de su cuarto, es vista por Susana (Mary Parets), la hermana de Juan Carlos, quien malinterpreta la situación y sospecha algún plan turbio. Susana supone entonces que Dora ha traicionado a Juan Carlos, porque hablaba con un hombre de la ribera, uno «de los suyos». La realización del crimen, la emboscada a Juan Carlos y a Gilberto (Marcos Caplán), se lleva a cabo con éxito. Los asaltantes entregan el botín a

Solari en el bar del Calabrés, junto con un collar —que Juan Carlos también debía transportar— que Solari le regala a Dora, quien en verdad estaba allí con la intención de entretenerlo y evitar el robo.

El collar en el cuello de Dora y una carta que ella ha escrito cuando huyó de la casa familiar —en la que afirma que en la ribera está el hombre que ama (parte del sacrificio que hace por su amor y por el mundo de virtud que representa la casita familiar)— terminan de convencer a Juan Carlos de que lo ha traicionado. La trama retoma aquí una de las líneas dramáticas de *Perdón, viejita* —presente por cierto en las tragedias de Hebbel, de Ibsen y de Wilde—: la mujer caída y ahora virtuosa es injustamente considerada criminal y, en lugar de desmentir el malentendido, se sacrifica por la virtud ajena y por un ideal de familia sencilla del que su caída aparentemente la ha excluido de una vez y para siempre. Este imagi-

[34] Peter Brooks, «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame».

[35] Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque*.

nario melodramático del Negro Ferreyra, parcialmente tomado del tango, del drama burgués, del melodrama y del cristianismo, hará escuela en el cine criminal argentino y, sobre todo, en Romero —también Laura Moreno (Tita Merello) se sacrifica por su amor y por el mundo decente en *Morir en su ley*—. Y en *La Vuelta de Rocha* también Maruja se sacrifica por ese mundo.

En esa configuración dramática que separa el día de la noche como si fueran el bien del mal, también los personajes están divididos con claridad entre los probos y los perversos y viciosos: el Malevo y el Calabrés son encarnaciones del mal y la codicia, y contrastan con los personajes virtuosos y trabajadores de la familia de Juan Carlos. El sueño de felicidad es el de una vida familiar. El mal, que se opone

a la realización de esta felicidad virtuosa, radica en el afán de lucro excesivo —en una tradición que encuentra en el *Juan Moreira* (1879) de Eduardo Gutiérrez, un ejemplo temprano—. Así, tiene, por un lado, un sesgo cómico y es identificado con la inmigración italiana. De manera complementaria, la otra representación del mal consiste en un *mal criollismo*, en los excesos del individuo que se impone por la fuerza, por su coraje y por su desprecio de la vida —la propia y la de los otros—, encarnado en este caso en el maleante Solari, cuyo apellido alude también a la inmigración italiana. Se trata entonces de un *criollismo mal comprendido, mal traducido*, si se quiere.

Como ya habíamos indicado, Romero trabaja entonces con los tipos clásicos de la villanía que en esta película colaboran como ya lo hacían en *El caballo del pueblo*. Pero aquí, estas dos formas del mal cobran todavía otro matiz ligado con la división de clases. Esos modos de la villanía son modos de la opresión de clase, formas en que los ciudadanos buenos y trabajadores son oprimidos por los dueños y patrones, como el Calabrés —que «emplea» a Dora— o Solari —que tiene negocios con el Calabrés y también se comporta como un patrón—. El tango que cantan primero Suárez (Hugo del Carril) y luego Dora, *Guapo y varón*, con música de Enrique Delfino y letra del propio Manuel Romero, pone de manifiesto ese sentido: «Guapo y varón, / y entre la gente de avería, patrón; / por tu coraje y sangre fría, impone obediencia, / tu sola presencia en toda ocasión». Este tango es, como afirma Dora, el tango de Solari.

Cuando Juan Carlos llega mientras Dora está cantando este tango, la llama «entregadora», «mujer de la ribera», y agrega, mientras le arranca el collar, que «lo único que no le perdona es que se haya dejado besar por su madre» (en sintonía perfecta con la trama y los valores de *Perdón, viejita*). Refuerza así el sentido de que la peor amenaza es el ingreso del crimen en el espacio familiar, del que la madre es símbolo, sacerdotisa y guardiana. El film termina con un cierre cómico-policial: Firulete, junto con Suárez, descubren cómo se ha cometido el delito e irrumpen en la reunión de los maleantes mientras reparten el



Dora (Mercedes Simone) integrada en la familia de Juan Carlos (Pedro Maratea) en *La Vuelta de Rocha*.

[36] Además de lo ya señalado, cabe agregar que el tango funciona en la película en otros sentidos (como autorreflexión sobre la trama) y supone, además, una cierta direccionalidad. El tango le habla a alguien, tal como se ve con la mayor claridad con las diferentes interpretaciones de *Guapo y varón*, que es cantado en dos ocasiones, por Suárez y por Dora, una voz masculina y una femenina: en el primer caso, el tango está dirigido de manera indirecta a Solari, funciona como presentación del malevo y anuncia también su caída final por el enamoramiento y los celos —e importa a la vez su enfrentamiento con un hombre (Juan Carlos)—; en el segundo, es la propia Dora quien enfrenta a Solari en la trama y mediante su interpretación de este tango.

[37] Tal y como indicábamos al comienzo del texto (en nota al pie 2), seguimos aquí la concepción amplia del género de Knut Hickethier y Katja Schumann en *Filmgenres – Kriminalfilm*, así como a Nicole Rafter, *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006).

[38] Hasta ahora no hay ningún estudio abarcador sobre esta época del policial en Latinoamérica, pero se pueden encontrar ejemplos tempranos de policiales cómicos y/o paródicos en muchos otros países además de Argentina: en Chile están los casos de Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno, de Agustín Edwards Vives, publicados entre 1912 y 1920; en México, *Vida y milagros de Pancho Reyes*, el detective mexicano, de Alfonso Quiroga, publicada en la década de 1920; y en Cuba, en Perú y en Brasil, más o menos para la misma época, se publican novelas policiales paródicas escritas a muchas manos: *El meñique de la suegra* (Perú, 1911-1912), *O Misterio* (Brasil, 1920), *Fantoches* (Cuba, 1926), etc.

dinero. Y Firulete los amenaza simulando portar un arma, cuando en verdad tiene una banana en su bolsillo. Una vez más, Romero utiliza los recursos de la comicidad para la realización de la pesquisa, evitando así el tono dramático de las usuales películas criminales. A este elemento, suma también la multiplicación de los enredos. Firulete es descubierto y los auxiliares de nuestros héroes son sometidos por los malvados criminales.

Entretanto, Maruja ha reflexionado, ha tomado un arma y, ahora, arrepentida de su comportamiento, quiere «ser buena». Se sacrifica en un enfrentamiento con Solari y logra así que el resto del grupo —Firulete, Suárez, Dora— escape con el dinero recuperado. Los héroes se reconcilian y la película cierra con los versos del tango *Ribera*, cantados por Dora, que se refieren al tiempo de la virtud, el día, el trabajo y la esperanza. El film y el tango terminan simultáneamente con el verso «visión de amor» en referencia al futuro común de Juan Carlos y Dora.

En este sentido, cabe todavía añadir dos pequeñas cuestiones al respecto. Como sucede con muchas películas de la época, los tangos cantados en los films de Romero duplican las ideas y valoraciones de la construcción dramática de la historia. En sintonía con esto, muchas películas llevan el nombre de un tango, *La Vuelta de Rocha*, *Derecho viejo*, etc. Complementariamente, los tangos desempeñan diversas funciones: presentación de los personajes —como el primer tango que canta Dora, *Parece que fue ayer*, en que narra su caída—, descripción y configuración del ambiente (*Ribera*), explicitación de los avances de la trama o los cambios de los personajes (por ejemplo la transformación de Dora a lo largo del film, y su pasaje desde la ribera nocturna y pecaminosa a la ribera diurna, laboriosa, romántica, radiante y cordial)<sup>36</sup>. Así, el tango estructura dentro de las películas una suerte de narración independiente, si bien esta segunda narración coincide con el sentido de la trama filmica.

## Conclusión

Hasta aquí hemos mostrado de qué modo las primeras películas de Manuel Romero, que cabe incluir dentro del macroconcepto «film criminal» («*crime films*» o «*Kriminalfilm*»)<sup>37</sup>, reelaboran para el cine un imaginario presente en la literatura policial, en el tango, en el melodrama, en el sainete, en la literatura gauchesca en general y también en la literatura porteña de las callecitas y los arrabales (Carriego, Borges). De este modo, construyen un cine criminal autorreferencial e irónico, tal como sucedía en ese entonces con la literatura policial contemporánea argentina —y latinoamericana en general—<sup>38</sup>. Así, las tres películas se estructuran a partir de elementos muy arraigados en la cultura popular argentina de la época, un hecho fundamental para el éxito económico de la productora Lumiton —productora de los tres films analizados— a partir de la contratación de Manuel Romero. A su vez, esta caracterización



que se lleva a cabo de lo criollo, lo popular y lo argentino está en consonancia con ideas hegemónicas de la época, que oponían la auténtica argentinidad del mundo rural a una argentinidad falsa y extranjerizante o extranjera, tal como Martínez Estrada formula esta dicotomía en *Radiografía de la pampa*: «El procedimiento con que se quiso extirpar lo híbrido y extranjerizo fue adoptar las formas externas de lo europeo. Y así se añadía lo falso a lo auténtico»<sup>39</sup>.

A su vez, y en función de una representación de lo porteño que constituyó un elemento no menor del éxito de la productora, Romero se nutre de diversas versiones del barrio que ya encontrábamos en el cine argentino precedente, ante todo en las películas de Ferreyra: por ejemplo, el *barrio plebeyo* o el *barrio cordial*, transposiciones de los barrios literarios presentes en Borges o en Carriego, así como en la prensa y el discurso político<sup>40</sup>.

El film conjuga así elementos del policial, del melodrama, del sainete, del folletín, del imaginario tanguero, de la gauchesca y de la literatura urbana contemporánea —sin que esta enumeración agote las tradiciones en que abreva Romero—. La dicotomía campo/ciudad abre *La Vuelta de Rocha* —Dora ha llegado del interior; la película nunca especifica de qué provincia— y también la cierra, si bien con un pequeño desplazamiento: Dora y Juan Carlos dejan la ciudad, se alejan del puerto, de la ribera, en el barco; y, de este modo, se adentran en un mundo más amplio, un mundo originario y natural, el del mar.

Las oposiciones espaciales son, como hemos mostrado, fundamentales para el armado de las tramas en las películas de Romero (ver, por ejemplo, *La rubia del camino*). En *La Vuelta de Rocha* la oposición es triádica: barrio/centro/ribera. En esta constelación, la ciudad es identificada con la posibilidad de la caída, pero también con una forma posible de felicidad, ligada a la solidaridad y al espíritu trabajador propios del barrio cordial. Por lo tanto, el contrapunto del mundo de la ribera y el cafetín criminales es el hogar honesto, núcleo y símbolo del barrio cordial. La casa familiar funciona como epítome del barrio cordial, así como el cafetín representa el vicio ribereño. Las escenas familiares en casa de Juan Carlos están representadas con una luminosidad y una blancura mucho más pronunciadas que las que vemos en el resto del film. Y el campo semántico de este espacio está recargado de los sentidos familiares superlativos. Juan Carlos es «el mejor de los hijos», dice la madre. Y en su enojo con Dora, Juan Carlos solamente no le perdona «que se haya dejado besar por su madre». Se trata de dicotomías y oposiciones muy asentadas en la literatura nacional y en el tango, pero que en Romero encuentran una nueva configuración cinematográfica en una trama del film criminal. En última instancia, la matriz folletinesca y melodramático-tanguera, junto con un distanciamiento sainetesco, termina de configurar el primer cine criminal de Romero, que hará escuela en el cine argentino posterior. Tal como sucedió con la industria en esa época, el género criminal surge en el cine a partir de la apropiación de motivos y valores de la cultura popular<sup>41</sup>, en el cruce de series narrativas y artes diversas, que lograron fomentar la identificación del público a partir del fácil reconocimiento de estas tradiciones.

[39] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (Madrid, México, Buenos Aires, París, *et alii*, ALLCA XX, 1997), p. 253.

[40] Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque*.

[41] Véase Elina Mercedes Tranchini, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre* (Londres, British Film, 1999).
- BARNEY Finn, Oscar, *Luis Saslavsky* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994).
- BAZIN, André, «El western o el cine americano por excelencia», en *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2004), pp. 243-254.
- BLANCO PAZOS, Roberto y CLEMENTE, Raúl, *De La fuga a La fuga. El policial en el cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 2004).
- BORDE, Raymond y CHAUMETON, Etienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Lorange, 1958).
- BROOKS, Peter: «Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame» (*Poétique*, n.º 19, 1974), pp. 340-56.
- GOITY, Elena, «Cine policial. Claroscuro y política», en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1956. Volumen II* (Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2000), pp. 400-73.
- GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998).
- HICKETHIER, Knut y SCHUMANN, Katja, *Filmgenres – Kriminalfilm* (Stuttgart, Reclam, 2005).
- INSAURRALDE, Andrés, *Manuel Romero* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina / Instituto Nacional de Cinematografía, 1994).
- KARUSH, Matthew, B., *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013).
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito: un manual* (Buenos Aires, Perfil, 1999).
- MANETTI, Ricardo, «El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos», en Claudio España (dir.), *Cine argentino, 1933-1956. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 188-269.
- MARANGHELLO, César Rodolfo, «El cine argentino y su aporte a la identidad nacional», en *El cine Argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 25-100.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa* (Madrid, México, Buenos Aires, París, *et alii*, ALLCA XX, 1997) [coord. de la edición crítica: Leo Pollmann]
- MOSCA, Gaetano, *¿Qué es la mafia?* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003).
- PEÑA, Fernando Martín, *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires, Biblos / Fundación Osde, 2012).
- POSADAS, Abel, «Manuel Romero: cine popular o populismo» (*Revista Crear en la cultura nacional*, n.º 9, julio-agosto 1982).
- RAFTER, Nicole, *Shots in the Mirror. Crime Films and Society* (Oxford, Oxford University Press, 2006).
- ROMANO, Eduardo, *Literatura/Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1991).
- SETTON, Román, «La literatura policial argentina entre 1910 y 1940», en *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (Buenos Aires / Madrid, Adriana Hidalgo, 2015), pp. 7-45.

- SETTON, Román, «*Monte criollo y Palermo. Cruce entre películas de gangsters, film noir y el imaginario del criollismo tanguero*» (*Arte y políticas de identidad*, n.º 13, 2016), pp. 251-268.
- TARRUELLA, Rodrigo, «Manuel Romero. Entierro y quema en el día de la primavera», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A. 1992), pp. 25-40.
- TASSARA, Mabel, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolff (comp.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A. 1992), pp. 147-67.
- TRANCHINI, Elina Mercedes, «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista», en César Maranghello, Elina Mercedes Tranchini y Emilio Daniel Díaz, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional* (Buenos Aires, Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999), pp. 101-174.
- VIÑAS, David, *De Sarmiento a Dios* (Buenos Aires, Sudamericana, 1998).



# ENTRE LA CREENCIA RELIGIOSA Y LA VOLUNTAD POLÍTICA: UN ESTUDIO COMPARADO DE LOS FILMS *TODO ES AUSENCIA* (1984), DE RODOLFO KUHN, Y *EN NOMBRE DE DIOS* (1987), DE PATRICIO GUZMÁN

*Between Religious Belief and Political Will: A Comparative Study of the Films Todo es ausencia (1984), by Rodolfo Kuhn, and En nombre de Dios (1987), by Patricio Guzmán*

PAOLA MARGULIS<sup>a</sup>

Conicet / Universidad de Buenos Aires

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.003>

## RESUMEN

El presente artículo se propone establecer un análisis comparado de dos films que entablan, de algún modo, un diálogo entre sí: *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) y *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987). Se trata de dos documentales realizados por cineastas latinoamericanos exiliados para Televisión Española hacia la década de los ochenta, los cuales tematizan el vínculo que la Iglesia católica mantuvo con las cúpulas de poder y con la causa popular durante las dictaduras militares que afectaron a Argentina y Chile en las décadas de los setenta y ochenta. En términos específicos, el artículo intentará analizar el tratamiento filmico que estos documentales plantearon sobre la represión, las relaciones institucionales —especialmente las que vinculan a la Iglesia católica—, las modalidades de intervención sobre el espacio público y las tipologías de resistencia en ambos países vecinos. En especial, nos interesaremos por el tipo de materiales de los que se nutre cada documental —testimonios, metraje de archivo, registro, etc— y su respectivo peso dramático. A partir de un recorrido por estos ejes de análisis, el presente artículo aspira a proponer una mirada comparada en torno a los modos de construcción y elaboración del pasado dictatorial en Argentina y en Chile.

**Palabras clave:** cine, documental, dictadura, transición democrática, Chile, Argentina.

[a] PAOLA MARGULIS es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente de Historia de los Medios de Comunicación en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, donde además codirige el Área de Estudios sobre Comunicación y Documental Audiovisual. Sus líneas de investigación abarcan los estudios sobre documental, las transiciones políticas y tecnológicas y las problemáticas de archivo. Es autora del libro *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (2014).

## ABSTRACT

The present article aims to establish a comparative analysis of two films which, in a way, partake in a dialogue: *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) and *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987). These two documentaries, made by exiled Latin American filmmakers for Televisión Española during the 1980s, focus on the link held by the Catholic Church with the highest spheres of power, as well as with the «popular cause», during the military dictatorships that affected Argentina and Chile in the decades of 1970 and 1980. In specific terms, the article will attempt to analyze the cinematographic treatment that these documentaries offer about repression, institutional relations —especially those involving the Catholic Church—, modes of intervention in public spaces, and the typologies of resistance in these neighboring countries. In particular, we are interested in the kind of materials that nourish each documentary —testimonies, archive footage, film registers, etc. —and their respective dramatic effect. By way of tour through these analytical axes, the present article aspires to propose a comparative view around the modes of construction and elaboration of the dictatorial past in Argentina and Chile.

**Keywords:** cinema, documentary, dictatorship, transition to democracy, Chile, Argentina.

### 1. Introducción

El presente artículo propone establecer un análisis comparado de dos films que entablan, de algún modo, un diálogo entre sí. O por lo menos, la iniciativa de uno de ellos nace como respuesta al estado de situación que plantea el otro. Según narra Jorge Ruffinelli:

Entre marzo y mayo de 1986, Patricio Guzmán viajó a Chile con el propósito de filmar una película sobre las relaciones entre el Estado y la Iglesia Católica. El proyecto provenía de tres años antes, cuando Guzmán vio *Todo es ausencia*, un documental de Rodolfo Kuhn sobre los «desaparecidos» en Argentina, que comentaba sobre la conducta pasiva y hasta cómplice de la Iglesia en su país. La diferencia con lo que sucedía en Chile saltaba tanto a la vista que, de inmediato, se convirtió en un gran tema cinematográfico<sup>1</sup>.

*Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984) y *En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987) abordan las desesperadas luchas por resistir bajo los regímenes dictatoriales que oprimieron a la Argentina (1976-1983) y a Chile (1973-1989) respectivamente, focalizando en las relaciones que la Iglesia católica mantuvo con las cúpulas de poder, por un lado, y con los movimientos sociales involucrados en la lucha, por otro.

[2] Alberto Elena y Mariano Mestman, «Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 91.

[3] Javier Campo, *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*, Tesis Doctoral (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014), p. 246.

[4] José Miguel Palacios, «Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries», en Rebecca Prime (Ed.), *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema* (Nueva York y Londres, Bloomsbury, 2015), pp. 147-168.

[5] Zuzana M. Pick, «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Michael T. Martin (ed.), *Latin American Cinema, volume 2* (Detroit, Wayne State University Press, 1997), pp. 423-440.

[6] Marina Díaz López, «Patricio Guzmán», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 216.



La Batalla de Chile  
(Patricio Guzmán, 1975-1979).

Los dos documentales fueron realizados durante la misma época por cineastas exiliados para Televisión Española (TVE), institución que hizo manifiesta su oposición a los regímenes dictatoriales que afectaban, por aquel entonces, a países latinoamericanos, sirviendo de «refugio» para distintos realizadores en el destierro. En 1983, al cumplirse diez años del golpe militar en Chile, el canal español anunció que «se suma a la condena del régimen pinochetista y la petición para el restablecimiento de las libertades democráticas, emitiendo la película *La batalla de Chile*»<sup>2</sup>, compromiso que también se trasla-

da a la producción de documentales de denuncia, como aquellos objeto del presente análisis.

El documental argentino del exilio —sostiene Javier Campo, recuperando la reflexión de Emilio Crenzel— presenta una transformación de las narrativas revolucionarias en prácticamente su opuesto: las narrativas humanitarias. Según sostiene el autor, «...los films realizados desde 1979 no solo dejarán de lado los años previos al golpe, sino también las décadas anteriores. Su recorrido histórico comenzará el 24 de marzo de 1976 y será narrado casi exclusivamente por los testificantes...»<sup>3</sup>. El cine chileno del exilio excede por mucho la producción argentina. José Miguel Palacios entiende esta cinematografía como una formación transnacional sostenida en las redes globales de solidaridad política<sup>4</sup>. Al respecto, Zuzana M. Pick nota que el apoyo internacional le brindó a los exiliados chilenos la posibilidad de mantener un sentido de cohesión nacional<sup>5</sup>.

En lo que se refiere puntualmente a los films de Kuhn y Guzmán, notamos que, además de abordar temáticas afines, estos documentales poseen otras características en común. Ambos evidencian una textura de imagen similar y plantean interrogantes compatibles. Desde el punto de vista formal, los dos apelan a un estilo convencional, proponiendo narraciones lineales que se ajustan a una modalidad expositiva y recurriendo, en general, a encuadres estáticos en las entrevistas y en los testimonios. Si bien orientados hacia la caracterización del trabajo de Guzmán durante su «etapa española» en TVE, algunos de los comentarios de Marina Díaz López también describen adecuadamente el film de Kuhn, entendiendo que sus formas «...buscan una mirada codificada de cine documental de calidad, pero también de producción televisiva»<sup>6</sup>. Sin embargo, y más allá de estos puntos en común, también las diferencias entre estos films aparecen fácilmente a la vista. Mientras que *Todo es ausencia* se apoya en la *voice over* para guiar pedagógicamente la narración —recurriendo a un elaborado trabajo de puesta en escena en algunas entrevistas—, *En nombre de Dios* construye un tipo de narración enarbolada a partir de la información que van aportando los testimonios. Por otra parte,

[1] Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008), p. 143.

la propia coyuntura de Chile durante el rodaje —la efervescencia en las calles, la protesta y la represión— posiblemente haya influido en las características del registro y el ritmo del film de Guzmán, el cual, aún lejos de la intensidad de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979) logra, sin embargo, por momentos, una dinámica agitada, marcada por el uso dramático de la banda sonora, el punto de vista inestable y los álgidos movimientos de cámara como consecuencia de las persecuciones policiales, los bruscos acercamientos y alejamientos del objetivo, el corte directo, etc.

Precisamente por abordar la misma problemática y por proponer una estilística bastante similar, la puesta en relación de estos dos films permite advertir con mayor claridad algunos aspectos que aluden a la especificidad histórica y a las características puntuales que adquirieron distintivamente los regímenes dictatoriales en Chile y Argentina. El presente artículo intentará analizar el tratamiento filmico que estos documentales plantearon sobre la represión, las relaciones institucionales —especialmente las que vinculan a la Iglesia católica—, las modalidades de intervención sobre el espacio público y las tipologías de resistencia en ambos países vecinos. En especial, nos interesaremos por el tipo de materiales de los que se nutre cada documental —testimonios, metraje de archivo, registro, etc.— y su respectivo peso dramático.

Orquestada desde el exilio, la finalización de *Todo es ausencia* coincide con el regreso de la democracia en Argentina<sup>7</sup>, siendo este uno de los primeros films documentales «del retorno»<sup>8</sup>—junto a *Cuarentena. Exilio y regreso* (*Exil und Rückkehr*, Carlos Echeverría, 1983), *Las madres de Plaza de Mayo* (Susana Blaustein Muñoz y Lourdes Portillo, 1985) y la trilogía de Jorge Denti *La Argentina que está sola y espera* (Jorge Denti, 1986)<sup>9</sup>— en comenzar a denunciar el terrorismo de Estado y en difundir la lucha por parte de los organismos de derechos humanos por lograr la recuperación de los desaparecidos y el juzgamiento de los culpables de los crímenes de lesa humanidad. Aun cuando hacia el retorno democrático la peor parte del horror estaba llegando a su fin, dicho período también está signado por la incertidumbre, la ambigüedad y las continuidades con el régimen dictatorial<sup>10</sup>.

Por su parte, la dictadura chilena fue más extensa en el tiempo, y el film de Guzmán, apenas posterior al de Kuhn, coincide con sus últimos años de desarrollo. En el caso chileno, la denuncia vehiculizada a través del cine comenzó a manifestarse mucho antes, y los referentes son variados, impulsados tanto desde el interior de dicho país como desde el exilio —constituyendo aquello que Zuzana Pick llamó «el cine de la resistencia»<sup>11</sup>—. A partir de 1983, cuando se produce en Chile la primera apertura del régimen para aceptar el ingreso de exiliados, algunos realizadores, entre ellos Raúl Ruiz, lograron introducirse en dicho país para filmar<sup>12</sup>. Dicho año también marca un punto de inflexión en el curso de la vida política y social de Chile, verificándose un incremento en la protesta<sup>13</sup>, situación que tiene un correlato en la captura de imágenes audiovisuales para documentales y noticieros alternativos. Entre los films que abordan los horrores de la dictadura chilena y la problemática del destierro

[7] El estreno de *Todo es ausencia* en España tuvo lugar en diciembre de 1985, casi un año antes que se exhibiera el film ficcional *El señor Galíndez* (1984), también de Rodolfo Kuhn.

[8] Janet Walker, «Rights and Return: Perils and Fantasies of Situated Testimony after Katrina», en Bhaskar Sarkar y Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (Nueva York y Oxon, Routledge, 2010). Tomamos el concepto de documental «del retorno» del trabajo de Janet Walker, el cual pone el acento en el regreso al lugar geográfico en el cual el trauma tuvo lugar. En el caso de los films analizados, el retorno no solamente alude a la figura del entrevistado, sino también de los realizadores, que vuelven a sus países a filmar.

[9] Dicha trilogía está compuesta por los cortos *Pampa del invierno*, *Entre el cielo y la tierra* y *No al punto final* (Mariano Mesman, «Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión», en *Catálogo del XI Festival DerHumAlc. Cine de Derechos Humanos* [Buenos Aires, FICDH, 2009]).

[10] Claudia Feld y Marina Franco, «Introducción», en Claudia Feld y Marina Franco (dirs.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015), p. 11.

[11] Zuzana Pick, «Chilean Documentary: Continuity and Disjunction», en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), p. 118.

[12] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno* (Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005), p. 99.

[13] Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del vídeo en Chile* (Santiago, Ocho Libros Editores, 2010).

[14] Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008), p. 32.

[15] Shoshana Felman, «Education and Crisis», en Cathy Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995).

[16] Antonio Traverso, «Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary», en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* (vol. 24, n.º 1, febrero de 2010), pp. 179-191.

[17] Gustavo Aprea, «Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente», en Gustavo Aprea (comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012), pp. 121-152.

[18] Conviene recuperar aquí la separación que Gustavo Aprea realiza entre testimonio y entrevista. Según explica el autor, la diferencia pasa por el rol que se le atribuye al entrevistado y al testificante. A diferencia del entrevistado, que es interrogado en función de sus conocimientos sobre un tema —en calidad de experto o de testigo— sin que se enfatice su subjetividad, el testificante justifica su presencia en función de la transmisión de una experiencia en la que participó como protagonista u observador privilegiado. En la medida en que evoca aspectos personales, hay en él una voluntad que de ningún modo podría ser forzada (Gustavo Aprea, «El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos», en *Actas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas* (Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, 2008).

podemos citar casos tan diversos como emblemáticos. Entre ellos, *Diálogo de exiliados/Dialogue d'exilés* (Raúl Ruiz, 1974) —trabajo ficcional con una fuerte base documental—, *Acta General de Chile* (Miguel Littin, 1986), *Diario inconcluso/Journal inachevé*, Marilú Mallet, 1982), y los cortometrajes *No olvidar* (Ignacio Agüero, 1982) y *Por la vida* (Pedro Chaskel, 1987), por mencionar solo algunos variados ejemplos.



*Diálogo de exiliados / Dialogue d'exilés* (Raúl Ruiz, 1974).

## 2. El posicionamiento de la Iglesia católica

### 2.1. La Iglesia argentina

Un primer acercamiento a la puesta en escena de *Todo es ausencia* y *En nombre de Dios*, destaca, precisamente, por aquella discrepancia fundamental que motivó el proyecto filmico de Guzmán: el deseo de exponer las posiciones diferenciadas que asumió la Iglesia católica frente a los regímenes dictatoriales en Chile y Argentina. Ese manifiesto apoyo que brindó la Iglesia argentina a la dictadura —«entusiasmada por restaurar los principios de la “nación católica”»<sup>14</sup>—, toma carnadura en el film de Kuhn a través de la experiencia de personas concretas. Tanto *Todo es ausencia* como *En nombre de Dios* se apoyan en los testimonios de las víctimas para reconstruir su relato, evidenciando el modo en que el acto de testimoniar se ha convertido en la modalidad decisiva de nuestra relación con los eventos de nuestros tiempos<sup>15</sup>; y, en particular, en la elaboración de la memoria del daño<sup>16</sup>. Tal como explica Gustavo Aprea, el testimonio se sostiene en una interacción escenificada, ya que se constituye como tal únicamente si participa de alguna manera de la esfera pública<sup>17</sup>. En estos casos, la presencia del testificante<sup>18</sup> resalta la ausencia de esos otros que ya no podrán estar presentes para manifestar su



propia experiencia<sup>19</sup>. Este factor se corrobora especialmente en el documental de Kuhn, donde los testimonios corresponden casi siempre a familiares de desaparecidos. Hacia el comienzo del film, las declaraciones de Marta Francese de Bettini —y de su hija Marta Bettini de Devoto—, ambas exiliadas en Madrid desde 1977, aluden a la desaparición forzada de varios miembros de su familia: el esposo de la primera, su hijo, su yerno y su madre. Una *voice over* presenta a Francese de Bettini, y, luego, al aludir a los parientes desaparecidos, la cámara focaliza en los retratos familiares de cada uno ellos, ubicados en su sala de estar. Dichas imágenes pertenecen a su ámbito privado, y es precisamente en dicho sitio donde el intercambio tendrá lugar. El film organiza su relato siguiendo este mismo esquema, esto es, articulando esfera pública y privada a través de las denuncias, la lucha y la resistencia promovidas por los familiares —principalmente, las Madres y Abuelas— de las víctimas del terrorismo de Estado.

A diferencia de otros testimonios que aparecen en *Todo es ausencia*, Francese de Bettini se refiere a la militancia activa de ninguno de los miembros de su familia. Esta perspectiva entra en sintonía con la tendencia —que tenderá a imponerse en Argentina fundamentalmente después de la edición del *Nunca más*<sup>20</sup>— a organizar una memoria colectiva sostenida a partir de la noción de «víctima inocente»<sup>21</sup>, en un país en el que las desapariciones objetivaron una decisión de exterminio político<sup>22</sup>. Según informa el documental, el marido de Francese de Bettini era fiscal y profesor universitario en la Facultad de Derecho, mientras que su yerno era teniente de fragata de la Marina de Guerra Argentina y habría desaparecido precisamente en el edificio Libertad —sede del Comando de la Marina de Guerra Argentina— mientras intentaba dar noticia a las autoridades de su fuerza sobre la desaparición y asesinato de su cuñado y suegro. Francese de Bettini atribuye el asesinato de su hijo —el primer secuestrado de su familia— a su fe cristiana, puesto que él habría «entendido el verdadero evangelio» y la importancia de ayudar a los que menos tienen. Tanto los gestos como los modismos en el habla de madre e hija evidencian su condición de clase acaudalada, lo cual es confirmado por los vínculos y relaciones que les habrían permitido, «como una concesión muy especial», la devolución del cadáver de su hijo y hermano respectivamente, enterrado en una fosa común junto con otros muchos jóvenes no identificados. Mientras el audio del testimonio de la madre hace referencia a la entrega de su hijo a la causa de los pobres, vemos en pantalla imágenes de asentamientos, viviendas precarias donde viven en Argentina los más humildes, las cuales aluden al objeto de las acciones de su hijo, pero también evidencian la diferencia de clase entre estos grupos sociales.

Las gestiones de estas mujeres en busca de sus seres queridos las condujeron hasta el Vaticano. Según la narración de la madre, es precisamente en la santa sede donde comprobaron la complicidad entre el episcopado argentino y la institución militar, dado

[19] Bhaskar Sarkar y Janet Walker, «Introduction. Moving Testimonies», en Bhaskar Sarkar y Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (Nueva York y Oxon, Routledge, 2010), p. 6.

[20] Marina Franco, «“La teoría de los dos demonios” en la primera etapa de la posdictadura», en Claudia Feld y Marina Franco (dirs.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015), pp. 23-80.

[21] Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005).

[22] Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, p. 27.



*Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984).

[23] Marta Francese de Bettini hace referencia al cardenal Primatesta, el arzobispo Derisi y el nuncio Pio Laghi —amigos y conocidos de su familia—, quienes, pudiendo haberlas ayudado, se negaron a recibir las y/o a brindarles auxilio.

[24] En su testimonio, Hebe de Bonafini reivindica las figuras de Jaime de Neveas, Rubén Capitanio y Miguel Hesayne como esa parte de la Iglesia que se habría mostrado solidaria y que estaría «del lado del que necesita realmente».

[25] En Argentina, distintos documentales han retratado el vínculo de los sacerdotes tercermundistas con la causa del pueblo o la labor de figuras como los Obispos Enrique Angelelli y Jaime de Neveas —entre ellos Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio (Mario Bomheker, 1986), *Entre el cielo y la tierra* (Jorge Denti, 1986) y *Jaime de Neveas, último viaje* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1995)—. Estos films evidencian el compromiso social de estos clérigos, diferenciándolos, al mismo tiempo, del rol cómplice que habría asumido la cúpula eclesiástica durante los tiempos de represión.

[26] María Soledad Catoggio, *Los desaparecidos de la Iglesia. El credo contestatario frente a la dictadura* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016), p. 150.

[27] *La Razón*, 15/09/76, citado por Eduardo Blaustein y Martín Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso* (Buenos Aires, Colihue, 1998), p. 154.

[28] María Soledad Catoggio, *Los desaparecidos de la Iglesia. El credo contestatario frente a la dictadura*, p. 247.

[29] Antonio Puigjané, «Carta de un sacerdote castigado a Monseñor Aramburu» (*Humor*, 125, 12 de abril de 1984), pp. 122-124 [el destacado corresponde al original]. Citado por María Soledad Catoggio, *Los desaparecidos de la Iglesia. El credo contestatario frente a la dictadura*, p. 241.

que, según les informaron allí, «el episcopado argentino es el más conservador del mundo». En Roma, cardenales amigos de su familia se negaron a recibir las o prestarles ayuda<sup>23</sup>. Siguiendo su testimonio —reforzado luego por la palabra de miembros de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo—, la Iglesia argentina no solo habría estado al tanto de la violencia ejercida por el Estado, sino que distintos sacerdotes se habrían hecho presentes en los campos de concentración y habrían presenciado, incluso, la tortura. Otros testimonios que integran el film, al tiempo que reiteran esta misma denuncia, contribuyen a matizar de algún modo la acusación, aclarando que también existiría la «otra iglesia», «la del pueblo»<sup>24</sup>, aquella fracción minoritaria que se solidarizó con la lucha popular<sup>25</sup>. Estas características de los testimonios tienden a destacar la tesis, popularizada durante los años de transición, que postula la existencia de «dos iglesias: una cómplice y otra perseguida»<sup>26</sup>. En dicho imaginario, la postura de la Iglesia cómplice se sostenía a partir de la reivindicación del rol de las Fuerzas Armadas, la condena de la acción de «los grupos marxistas» y el desentendimiento respecto de las violaciones a los derechos humanos. Las declaraciones de Monseñor Tortolo, recuperadas y publicadas en el diario *La Razón* en 1976, ilustran, de algún modo, esta posición:

«Las estadísticas señalan que la mayor parte de los guerrilleros son hijos de hogares rotos o mal avenidos, otros fracasaron en sus estudios universitarios o tuvieron diversos problemas, sin excluir que subyace, en el fondo, un afán de aventuras». Respecto de presuntas violaciones de los derechos humanos en la Argentina, afirmó categóricamente: «No tengo un argumento ni pruebas fehacientes para decir que sí. Lo oigo, lo escucho, hay voces, pero la realidad es la siguiente: a mí no me consta y el mal tengo que probarlo, no basta con suponerlo»<sup>27</sup>.

Por fuera de esta perspectiva polarizada entre las dos iglesias, fueron muchos los miembros de dicha institución que sufrieron actos de violencia. María Soledad Catoggio explica que las narrativas de memoria de la postdictadura tendieron a subsumir a las víctimas de dichas violaciones de los derechos humanos como parte del tercermundismo, cuando, en realidad, gran parte de ellas se concentró también en las filas del clero regular<sup>28</sup>. Según sostiene el fraile Antonio Puigjané —discípulo del Obispo Enrique Angelelli, asesinado en condiciones no esclarecidas—, «en la Iglesia, hubo mucha gente que se juzgó y fue torturada y desaparecida y hasta asesinada [...]. Si como Iglesia hubiésemos enfrentado al RÉGIMEN criminal, se [habrían] evitado MILES DE MUERTES»<sup>29</sup>. Si, por una parte, los testimonios que recupera el film evidencian la complicidad entre la cúpula eclesiástica argentina y el gobierno dictatorial, por otra, estas experiencias también demuestran el modo en que, lejos de restringirse a un sector político o social en particular, el terrorismo de Estado actuó sobre el entramado social en su totalidad.



## 2.2. La Iglesia chilena

Ya hacia el inicio de *En nombre de Dios*, las diferencias entre los roles de la Iglesia chilena y argentina se tornan más que evidentes. Si en *Todo es ausencia* casi no hay testimonios de miembros de la Iglesia argentina y son los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado las que denuncian la connivencia entre dicha institución y la dictadura, el documental de Guzmán se nutre en gran medida, por el contrario, de testimonios de párrocos de distintos sectores y jerarquías que dan cuenta de su oposición al régimen de Augusto Pinochet y su solidaridad con las víctimas. Pero, más allá del apoyo de la Iglesia a la causa popular, el documental de Guzmán también alude a aquel sector del episcopado que sí mantuvo relaciones de cercanía con el poder dictatorial. Estos sectores son identificados con rituales celebrados en majestuosas catedrales y se condensan, principalmente, en la ceremonia de bendición de armas.

Hacia el comienzo de *En nombre de Dios*, se entabla un recorrido por la Vicaría de la Solidaridad, creada en 1976 con el objeto de asistir a las víctimas de la dictadura militar, brindarles asesoramiento jurídico, defensa legal y atención médica. La cámara sigue a Gustavo Villalobos, abogado de la Vicaría, por los pasillos de la institución, reproduciendo un itinerario similar al que realizaría una persona en busca de ayuda y, por lo mismo, identificándose con dicho rol. Como parte del recorrido, se incluyen declaraciones de distintos colaboradores de dicha entidad, pero, a su vez, el micrófono de Guzmán va entrevistando a aquellas personas que cruza a su paso, las cuales se acercaron a la Vicaría en busca de ayuda. El film también registra una reunión de familiares de desaparecidos llevada a cabo en dicha institución. La cámara sigue la ronda de experiencias que comparten los asistentes, en su mayoría mujeres —algunas de ellas de edad avanzada—, intercambiando variadas tácticas de resistencia —entre ellas, la aplicación de cremas debajo de los ojos, la aspiración de vinagre y sal o colonia— con el objeto de contrarrestar los efectos de la represión policial en las manifestaciones de protesta en la vía pública. Estos relatos son intercalados con imágenes callejeras en las que puede apreciarse cómo los gases arrojados por la policía y los camiones hidrantes reprimen con igual intensidad a mujeres mayores y a gente con discapacidades que son trasladados en sillas de ruedas.

Uno de los pasajes que mejor condensan la estrecha relación entre la Iglesia chilena y las víctimas del terrorismo de Estado corresponde a una procesión de *via crucis* que adquiere, en dicho contexto de dictadura, las características de una manifestación política, seguida y vigilada por la policía. En un comienzo —mientras se escuchan cánticos religiosos de fondo—, la cámara se cierra



*En nombre de Dios* (Patricio Guzmán, 1987).

sobre un pequeño grupo de párrocos que discuten con discreción la exigencia del capitán de carabineros de retirar toda leyenda política de las pancartas y carteles que llevan los feligreses. Ante tal demanda, los sacerdotes acceden a conservar solamente las consignas religiosas, acordando entre ellos que los lemas religiosos y políticos muchas veces coinciden. La cámara, ubicada por momentos desde dentro de la procesión, evidencia la posición de los creyentes manifestantes<sup>30</sup>, mostrando cómo la columna



*Todo es ausencia.*

de feligreses avanza por el centro de la calle, creando no un cántico religioso tradicional, sino la consigna «justicia, justicia, queremos justicia». Los carteles que portan muchos de los participantes permiten leer frases como «Cain ¿dónde está tu hermano? Asociación de Familiares de Desaparecidos». Otras pancartas llevan fotos de desaparecidos con la leyenda «exigimos justicia» o la pregunta «¿dónde están?». Una de las pancartas más llamativas permite leer «En nombre de dios que cese la represión», frase que entabla un diálogo con el título del film de Guzmán. Por un breve momento, la cámara abandona la procesión para detenerse en las acciones de un joven que escribe con aerosol en un muro «La esperanza cristiana

es socialista». Los planos generales de este acto religioso —que son precisamente retomados hacia el final, para dar cierre al film— permiten ver cómo las cruces sostenidas en alto por los manifestantes se alternan y fusionan con los carteles y pancartas de denuncia. Ubicadas hacia el final del documental, estas imágenes resultan conclusivas porque exponen nítidamente la íntima vinculación entre la creencia religiosa y la convicción política, el modo en que la movilización cristiana y la resistencia a la dictadura confluyen. Por otra parte, estos pasajes también nos hablan de ciertas características del pueblo chileno, específicamente, el modo en que la religión atraviesa un sinnúmero de prácticas culturales, entre ellas, la educación y la mirada política. En este caso puntual, una práctica tradicional —como la religiosa—, se mezcla con una fuerza de ruptura tal que vuelve posible la desobediencia al régimen militar.

[30] El punto de vista cambia cuando la cámara se acerca a los carabineros que vigilan el recorrido de los feligreses para preguntarles si todo está en orden. Dichos pasajes, que exhiben el doble discurso de los militares —dado que estos ocultan la orden de quitar las consignas religiosas de los carteles—, coinciden también con un desplazamiento del dispositivo de captación de imágenes hacia fuera de la columna de los manifestantes. La entrevista, en estos breves momentos, se traslada del registro de las víctimas para denunciar a los victimarios, a través de herramientas provenientes del campo periodístico.

### 3. La resistencia

#### 3.1. Madres y Abuelas de Plaza de Mayo

La resistencia a la dictadura en el film de Kuhn está encarnada, fundamentalmente, por la lucha promovida por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Las movilizaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo nacieron durante los años de represión, con el objeto de denunciar y dar con el paradero de sus hijos desaparecidos —en el caso de las primeras— y de sus nietos secuestrados

y/o nacidos en cautiverio —en el caso de las segundas—. Hacia el desmoronamiento de la dictadura, se sumarían las reivindicaciones de juicio y castigo a los culpables de crímenes de lesa humanidad y se emplearían nuevas estrategias creativas para visibilizar a los desaparecidos y a las víctimas del terrorismo de Estado<sup>31</sup>. En el momento bisagra en el que se ubica *Todo es ausencia*, hacia el final del régimen militar y el retorno republicano, las acciones de intervención que promueven estos organismos de derechos humanos permiten, precisamente, destacar continuidades entre dictadura y democracia a través de su lucha.

En Argentina, las mujeres tuvieron un gran protagonismo en acciones de manifestación pública en contra de la dictadura. Las movilizaciones semanales de Madres de Plaza de Mayo tuvieron como motor estratégico, precisamente, su condición de género, puesto que la presencia de hombres en dichos actos hubiese desencadenado las más crudas represalias. Así, estas marchas circulares rodeando la pirámide de Mayo, son una de las pocas formas de manifestación contra la dictadura que tuvieron lugar en la vía pública argentina durante los años del régimen militar, dado que, en aquel entonces, la crudeza de la violencia tornaba inviable cualquier otro modo de protesta. En términos generales, la gran mayoría de las imágenes correspondientes a las marchas y denuncias de las Madres de Plaza de Mayo que han circulado durante la dictadura fueron tomadas por la corresponsalia extranjera —principalmente por la televisión francesa, alemana y española—, siendo luego recuperadas, en la mayor parte de los casos, como material de archivo por el documental cinematográfico «del retorno»<sup>32</sup>. Por esa razón, aparte de la petición desesperada de ayuda de las Madres de Plaza de Mayo —y de otros pocos eventos puntuales, como la Plaza en contra de la Guerra de Malvinas, la «Marcha por la Vida» y otra serie de manifestaciones públicas en favor de los derechos humanos y la democracia que ya se inscriben en la serie del retorno democrático— no hay casi, en los films documentales que abordan la dictadura, imágenes de manifestaciones de protesta que desafíen al régimen durante los años más crudos de represión, puesto que la acción del terrorismo de Estado en Argentina se desarrolló en la clandestinidad —aun cuando los secuestros se realizaban muchas veces a los ojos de todos, en la vía pública—. Tal como explica Emilio Crenzel, la clandestinidad es una de las particularidades que distinguió a la dictadura argentina respecto de las modalidades represivas que se establecieron en el Cono Sur de América Latina<sup>33</sup>. Estos factores han influido en que, en la generalidad de los documentales, al aludir al período 1976-1983, se apele genéricamente a imágenes de archivo de momentos anteriores<sup>34</sup>, puesto que prácticamente no han circulado imágenes de la represión durante el período 1976-1983.

El documental de Kuhn se nutre, en gran medida, de materiales de registro que capturan en tiempo presente las acciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Al igual que en el trabajo de Guzmán, los testimonios ocupan un lugar protagónico en el film, cobrando relevancia el gesto, la mirada y el rostro. Tal como nota Gonzalo Aguilar, el cine documental latinoamericano

[31] Ana Longoni, *et al.*, «Introducción. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta», en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014).

[32] Se trata de materiales obtenidos de la cobertura del mundial de fútbol y de la visita de la Comisión de Derechos Humanos de la OEA en los años 1978 y 1979, respectivamente.

[33] Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, p. 27.

[34] Lior Zylberman, *Estrategias narrativas de un cine postdictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*, Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011).

que trata sobre la dictadura y el pasado reciente se muestra obsesionado por la «rostrificación» de la imagen, en la que intenta cifrar una historia, una memoria, un espacio y una subjetividad<sup>35</sup>. Tal como planteamos más arriba, *Todo es ausencia* tiene el mérito de ser uno de los primeros documentales en abordar el tema del terrorismo de Estado en Argentina. Por ese motivo, los testimonios que incluye —más allá de su evidente convencionalismo formal— implican una gran ruptura al tornar audibles esas voces que habían sido acalladas durante los años de represión. En estos casos, el dispositivo testimonial funciona como articulador de la mirada colectiva e individual, capaz de expresar las tensiones entre lo decible y lo no decible<sup>36</sup>.

Parte del valor de los testimonios que aparecen en *Todo es ausencia* remite a su cercanía en el tiempo con los hechos a los que aluden, desvelando ciertas tramas de la actuación de los militares que, por aquel momento, no resultaban del todo conocidas tanto dentro como fuera de la Argentina. La cercanía respecto de los hechos se advierte en la sensibilidad que emerge en varios de los testimonios, el dolor a flor de piel que apenas comenzaba a ser procesado por los familiares de las víctimas. Este factor se torna especialmente evidente en las declaraciones de Hebe de Bonafini, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo y directora de dicha entidad, quien se quiebra a la hora de referirse al secuestro y desaparición de sus hijos. Esta visión de una Bonafini acojonada contrasta notablemente con la imagen de mujer fuerte —capaz de «transforma[r] el dolor en lucha»<sup>37</sup> que la caracteriza como personaje público.

Por su parte, el metraje de archivo histórico, cuando aparece, remite al pasado reciente, aludiendo, generalmente, a las acciones o discursos públicos de la junta militar. En el marco del film, estos materiales de archivo suelen utilizarse en forma ilustrativa o, más frecuentemente, como contrapunto de los testimonios. Así, mediante el contraste —como si fuera un careo—, se exaltan las diferencias entre los dichos de los uniformados y las experiencias traumáticas de los familiares de desaparecidos, con los que se identifica el documental. El film también se nutre de materiales de archivo provenientes del universo privado de los testimoniantes. Estas filmaciones caseras y fotografías familiares, que emergen desde su esfera íntima, se tornan políticas a partir de su relevancia pública, nutriendo de singularidad y subjetividad las denuncias.

En el plano de las imágenes, la lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo toma forma a través de dos tipos de movilizaciones: a) en primer lugar, las marchas e intervenciones en el espacio público argentino; y b) los viajes y desplazamientos internacionales que emprenden en búsqueda de apoyo.

a) Posiblemente uno de los momentos más potentes del film —aquel que coincide en el plano sonoro con el *leit motiv* «Todo es ausencia» en la voz de Ana Belén—<sup>38</sup> refleja, precisamente, la tenacidad, fuerza y persistencia que caracteriza la lucha de las Madres de Plaza de Mayo a través de sus marchas y acciones colectivas. Por medio de un plano aéreo, vemos a distancia la característica marcha circular rodeando la pirámide de la Plaza de Mayo. A medida

[35] Gonzalo Aguilar, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015). Si bien esta conceptualización de Gonzalo Aguilar se refiere principalmente al cine de memoria, consideramos que algunas de sus observaciones también iluminan una parte del cine latinoamericano realizado desde el exilio.

[36] Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).

[37] Estas declaraciones de Bonafini corresponden a su participación testimonial en *Todo es ausencia*.

[38] Este tramo del film está acompañado por el tema musical *Si yo supiera tu nombre*, en la voz de Ana Belén.

que la panorámica cede lugar a un plano general, observamos desde más cerca la caminata lenta pero constante bajo los paraguas. Los primeros planos permiten ver la diversidad de rostros, en su mayoría mujeres, algunas de edad avanzada, aunados por los pañuelos blancos bajo la lluvia. Varias portan las fotos de sus familiares desaparecidos. Por momentos, la cámara focaliza en sus pies, en las sandalias y tacones altos que atraviesan charcos en esa marcha reiterada. Luego, las vemos dirigirse hacia el Congreso de la Nación por el centro de la calle. En las imágenes que ofrece este pasaje del film, la concentración de individuos, si bien resulta significativa —sobre todo si se lo compara con las primeras movilizaciones, allá por el año 1977—, no llega, sin embargo, a ser multitudinaria. Según deja apreciar el documental, la columna se mueve formando un bloque compuesto por personas abrazadas por la cintura o tomadas del brazo bajo los paraguas, corroborando la idea de que el roce de los cuerpos en las marchas ayudaría a reconstruir lazos afectivos quebrados por el terror<sup>39</sup>.

Antes de la aparición del *Nunca más* y del juicio a las juntas militares —dos momentos claves en el proceso de construcción de ciertos sentidos sobre el pasado argentino<sup>40</sup>, que tendrían una función reveladora, evidenciando lo que hasta entonces había sido secreto, ya que la mentira y el encubrimiento en el ámbito público habían completado la modalidad represiva de la desaparición<sup>41</sup>—, las Madres no habían despertado aún el apoyo social que llegarían a tener con el paso del tiempo, al alcanzarse un conocimiento más acabado sobre los tormentos vividos durante la dictadura y al establecerse cierto consenso social respecto de cómo pensar y condenar la violencia. Incluso, hacia el rodaje del film, es probable que las Madres fuesen aún víctimas de la estigmatización social<sup>42</sup>. Este pasaje del documental de Kuhn captura precisamente este momento con gran pericia: aquel en el que estos muchos —que seguían aunando fuerzas y juntando voluntades para hacer público su reclamo— eran dejados en soledad. En ese sentido, el documental evidencia cómo el cambio de signo político —el pasaje de dictadura a democracia o, en su defecto, esa zona de transición entre ambas— no implica necesariamente una modificación automática en el lugar social que ocupan determinados agentes, como en este caso, las agrupaciones en defensa de los derechos humanos. El film refuerza a nivel visual el mismo concepto que sostiene a través de los testimonios, esto es, el de dar visibilidad a las víctimas que buscan hacer audible su denuncia frente a distintas instituciones que les dieron la espalda, evidenciando el poder de su *ausencia* —en particular, del Estado



*Todo es ausencia.*

[39] Ana Longoni, *et al.*, «Introducción. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta», p. 14.

[40] Claudia Feld y Marina Franco, «Introducción», p. 11.

[41] Claudia Feld, *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* (Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2002); Claudia Feld, «“Aquellos ojos que contemplaron el límite”: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición», en Claudia Feld, y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires, Paidós, 2009), pp. 77-109.

[42] Durante sus primeros años de lucha, era común que la gente se dirigiera a ellas como «las locas de Plaza de Mayo».



en tiempos de dictadura, los medios de comunicación y la Iglesia católica—. La lluvia refuerza la carga dramática de la vivencia del dolor y de la tenacidad colectiva, mostrando cómo este grupo logra marchar pese a todo.

b) En segundo lugar están los desplazamientos en el espacio, las gestiones y los viajes que las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo emprenden con la finalidad



*Todo es ausencia.*

de difundir mundialmente los horrores vividos en la Argentina, dar a conocer su lucha, buscar avales y ayuda. De ese modo, vemos el arribo de Hebe de Bonafini a España. La planificación del documental sigue parte de su agenda, la cual involucra entrevistas televisivas y una charla ante un público de mujeres en la sede del Partido Socialista Obrero Español. Al igual que con las actividades de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, la cámara acompaña sus gestiones y actividades, informándose de su lucha al tiempo que comparte el rol del público asistente en estas reuniones.

*Todo es ausencia* también acompaña en su recorrido por Madrid a Antonia Acuña de Segarra y a María Alexiu de Ignace, dos Abuelas de Plaza de Mayo que difunden su búsqueda a través de distintas acciones. La cámara las escolta al Centro Guadalupe, institución educativa donde participan de una actividad en la clase de dibujo. Las preguntas que los niños dirigen a las Abuelas —quienes buscan a unos nietos que en muchos casos no tuvieron la oportunidad de conocer, puesto que sus hijas o nueras dieron a luz en centros clandestinos— tienden de algún modo a desnaturalizar los hechos, generando extrañeza frente a la crueldad de una situación que se interpone en el fluir de los lazos afectivos con sus descendientes biológicos.

La exhibición de los dibujos, realizados por los estudiantes como fruto del intercambio, muestra un tipo de expresividad que excede la palabra —predominante en los testimonios de los adultos—, aportando la mirada del mundo infantil, compatible, en potencia, con la perspectiva de sus nietos ausentes.

### **3.2. La resistencia chilena en las calles**

La lucha de las mujeres contra la dictadura también tuvo un rol fundamental en Chile. Fueron varios los grupos que se movilizaron políticamente, entre ellos, Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, Agrupación

de Familiares de Presos Políticos, Mujeres por la Vida, etc. Estos colectivos estaban integrados fundamentalmente por madres y esposas, puesto que la gran mayoría de desaparecidos eran hombres<sup>43</sup>. A través de distintas acciones, marchas e intervenciones, estas mujeres lograron darle visibilidad pública a la experiencia de violación de los derechos humanos en Chile.

*En nombre de Dios* recupera algunas acciones de Mujeres por la vida, colectivo que, como explicita Temma Kaplan, consideró la desobediencia civil como una forma de crear la democracia, buscando ayudar a las mujeres a sobrellevar el miedo a oponerse a la policía y a enfrentar el tema de la violencia de género<sup>44</sup>. Según explican Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, este amplio grupo habría logrado reinstalar en tiempos de dictadura ciertas tensiones en relación a lo público y lo privado —el «desplazamiento de la casa a la calle»<sup>45</sup>—, que ya habían sido materializadas con la irrupción de la mujer de derechas en la vía pública hacia los años setenta. Esta situación inicial se originó como una forma de manifestar la oposición al gobierno de Salvador Allende, promoviendo las «protestas de las madres», las cuales colmaron la ciudad de Santiago con ruidos de cacerolas —como puede verse en *La batalla de Chile*<sup>46</sup>—. Las acciones de Mujeres por la Vida, entonces, tenían por cometido torcer el signo político conservador de aquella irrupción anterior en la arena pública, reemplazando la categoría de «madre» por la de «mujer». De acuerdo con estos principios, el grupo se había propuesto «...destacar la afirmación de la vida, el reconocimiento de la mujer como agente político, la rebeldía contra la dictadura manifestada en la presencia pública de los cuerpos disidentes y el reclamo de retorno de la democracia como cambio político que asegurara la vigencia de los derechos humanos»<sup>47</sup>. *En nombre de Dios* también recupera la resistencia de las mujeres a la dictadura a través del arte de denuncia en arpilleras. El film repone, a través de testimonios, la motivación de esta lucha, siguiendo mediante imágenes parte de los emprendimientos vinculados a este tipo de expresión. Otras formas comunitarias, como La olla común, también son presentadas en el documental como parte de iniciativas generadas desde los sectores populares en las que las mujeres juegan un papel decisivo.

En el plano visual, *En nombre de Dios* presenta la resistencia a la dictadura a través de dos recursos predominantes: a) las prácticas de resistencia en las calles —organizadas mayormente por Mujeres por la Vida, a las que se suman las acciones contra la tortura lideradas por el teólogo José Aldunate—, seguidas luego por la represión militar; y b) el testimonio de sacerdotes de diversas jerarquías que explicitan sus críticas al régimen de Pinochet, describiendo también distintas tácticas y estrategias por ellos promovidas.

a) *En nombre de Dios* se articula, en gran medida, a partir de una dialéctica que intercala testimonios e imágenes de la resistencia en la vía pública con ac-



*Todo es ausencia.*

[43] Sonia Montecino, «Dimensiones simbólicas del accionar político y colectivo de las mujeres en Chile. Una propuesta de lectura desde la construcción simbólica del género», en L. Luna y M. Vilanova Sims, *Desde las orillas de la política. Género y poder en América Latina* (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996), pp. 101-116.

[44] Temma Kaplan, *Taking Back the Streets. Women, Youth, and Direct Democracy* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2004), pp. 83-86.

[45] Sonia Montecino, «Dimensiones simbólicas del accionar político y colectivo de las mujeres en Chile. Una propuesta de lectura desde la construcción simbólica del género», p. 105.

[46] Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, «Acción relámpago», en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), p. 39.

[47] Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, «Acción relámpago», p. 39.



ciones represivas en las que se arrojan gases, intervienen camiones hidrantes y los uniformados se llevan, generalmente, a algunos detenidos —entre ellos, dos integrantes del grupo de filmación—. Esta lógica de protesta-represión, que involucra muchas veces la explicitación de tácticas y estrategias dispuestas para la lucha, tiende a enfatizar la forma en que se construye el «poder popular»<sup>48</sup>, aspecto que resulta recurrente en buena parte de la filmografía de Guzmán.

El film arranca con imágenes de la Jornada por el derecho a la democracia convocada por Mujeres por la vida en marzo de 1986. Mientras se escucha



En nombre de Dios.

de fondo a los manifestantes corear «Vamos Chile, caramba. Chile no se rinde, caramba», asistimos al corte de una calle en la ciudad de Santiago. La cámara se desplaza a lo ancho de la avenida, siguiendo las acciones de los militantes que aplauden y corean de pie, o acostados en el asfalto por donde deberían circular los automóviles, que esperan detenidos a pocos metros. A continuación, la lente focaliza en una gran urna instalada en la vía pública, la cual lleva la leyenda «Yo voto x democracia». Las siguientes imágenes muestran cómo se introducen en ella votos que, según se explicitará con posterioridad, permitirían optar entre democracia y dictadura. Esta simulación de un plebiscito —bajo la consigna «votemos por democracia: botémoslo [a Augusto Pinochet]»—, habría tenido

entre sus cometidos destacar precisamente la cuestión del voto en un país en el que los registros electorales estuvieron cerrados por quince años<sup>49</sup>.

La contracara de estas imágenes de resistencia en las calles corresponde a las maniobras represivas. Así, vemos cómo los uniformados irrumpen en la manifestación, llevándose detenidos a algunos participantes, tirándolos al suelo arrastrándolos de los pelos, etc. Con posterioridad, los camiones hidrantes intentarán hacer retroceder a los manifestantes, que se protegen con ramas de árboles o responden tirando piedras hacia los tanques militares. La cámara se mueve entre los gases lacrimógenos, siguiendo a los policías que corren protegidos con sus máscaras, y oscila en ocasiones compartiendo nuevamente el punto de vista del público movilizad.

Contrariamente a *Todo es ausencia* —y al cine documental argentino del período en general—, en el que casi no existen imágenes de la violencia tomadas durante la última dictadura militar, en el cine chileno abundan las cintas con materiales de registro sobre las manifestaciones contra la dictadura y la represión policial en las calles —como la que describimos más arriba—. La precisión y minuciosidad de este metraje es tal, que en variados documentales del período, al aludir a través de testimonios o narraciones a distintos sucesos, existe casi siempre el apoyo de un caudal de archivo que permite remitirse pormenorizadamente a dichas situaciones puntuales, recuperando

[48] Jorge Ruffinelli, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*, p. 149.

[49] Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, «Acción relámpago», p. 39.

en el plano visual las vivencias descritas a través de la palabra de los protagonistas. Más aún, la propia cinematografía de Guzmán conforma un archivo de la experiencia y una memoria de la resistencia antes, durante y con posterioridad al golpe de Estado en Chile<sup>50</sup>.

Un ejemplo de la utilización de este pormenorizado cúmulo de material de registro que irá conformando indirectamente un archivo sobre la protesta y represión en Chile es el testimonio del sacerdote Pierre Dubois que, según se aclara en el zócalo de la pantalla, sería posteriormente expulsado de dicho país. Tal como describe en su testimonio, Dubois habría sido detenido en marzo de 1984 con la acusación de impedir acciones de carabineros, cuando intentaba evitar que los militares ingresasen en un barrio de viviendas humildes. Las declaraciones del párroco son intercaladas con material de registro que va ilustrando —y corroborando— su narración. Las imágenes lo muestran intentando conversar con los uniformados, quienes disparan en dirección hacia donde se encuentran las viviendas y también el propio párroco. Según describe el sacerdote, él habría tratado de explicar a los militares que, de entrar, la situación empeoraría, pero como ellos no entendían sus argumentos, habría decidido ponerse en el suelo, delante del bus de traslado para impedir su paso. El relato es complementado por inestables imágenes que muestran las persecuciones de los militares entre gases, intentando asestar a sus blancos que se mueven a lo lejos. Otras vistas presentan al contrariado sacerdote entre medias de los dos bandos: de un lado, los uniformados portando armas y escudos, y disparando gases; del otro, un poco más lejos, los vecinos. Luego de un corte de edición, vemos avanzar una columna de pobladores por el centro de la pantalla coreando «el pueblo unido, jamás será vencido» mientras levantan al cura en andas.

Es frecuente también, en estos casos, ver una o más cámaras de cine y/o vídeo tomando imágenes del mismo suceso —como ocurre con las imágenes de la jornada en favor de la democracia promovida por Mujeres por la vida, pero también en los sucesos que involucran al sacerdote Pierre Dubois recién referidos—. Si bien esta multiplicidad de registros y de dispositivos de filmación obedece, en algunos casos, a la cobertura de los eventos por parte de la correspondencia extranjera, en muchos otros, se explica por la penetración de cámaras durante la década de los ochenta en Chile. Según postula Zuzana M. Pick, la importación masiva de productos extranjeros resultó nociva para la cultura nacional chilena, pero el acceso a tecnologías versátiles —como la videocámara portátil y el Super-8— fue irónicamente beneficioso para la producción opositora al régimen, muchas veces clandestina<sup>51</sup>. En relación a estas apropiaciones y «usos desviados» de los excedentes de mercado, Jacqueline Mouesca detalla



*En nombre de Dios.*

[50] Patrick Blaine, «Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán» (*Latin American Perspectives*, issue 188, vol. 40, n.º 1, enero de 2013), p. 115.

[51] Zuzana M. Pick, «Chilean Documentary: Continuity and Disjunction», p. 125.



*En nombre de Dios.*

[52] Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, p. 79.

[53] Antonio Traverso y Germán Liñero Arend, «Chilean Political Documentary Video in the 1980s», en Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014); Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile* (Santiago, Ocho Libros Editores, 2010).

[54] Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile*, p. 42.

[55] Para un detalle de las actividades de contrainformación que tuvieron un apoyo en el video U-matic, véase Germán Liñero Arend, *Apuntes para una historia del video en Chile*.

[56] Patricio Guzmán, citado por Jacqueline Mouesca, *El documental chileno*, p. 79.

[57] Antonio Traverso y Germán Liñero Arend, «Chilean Political Documentary Video in the 1980s», en Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014).

[58] Entre otras iniciativas, Silva Henríquez impulsó Pro Paz (Comité de Cooperación para la Paz).

que entre 1980 y 1983 se dio una suerte de *boom* de la producción de video documental en Chile<sup>52</sup>. Según exponen Germán Liñero Arend y Antonio Traverso, la posesión de equipos U-matic —más accesibles en términos económicos y de saberes necesarios para su utilización— en manos de productores independientes favoreció el desarrollo de experiencias de registro y la conformación de un nutrido archivo con imágenes que los medios oficiales no mostraban, aportando un plus a la batalla audiovisual de los ochenta<sup>53</sup>. Estos factores fueron determinantes en la búsqueda por «registrar la realidad en forma subversiva»<sup>54</sup>, influyendo en la organización de redes de produc-

ción y distribución alternativas —muchas veces en colaboración con la Iglesia católica—, la creación de noticieros contrainformativos como *Teleanálisis* y la conformación de variados grupos de producción disidentes —entre ellos, Fascic, Cámara en mano, Ictus TV, Grupo Proceso—<sup>55</sup>. El rol del video también es destacado por el propio Patricio Guzmán, quien sostiene que dicho dispositivo fue para los cineastas «el medio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales», pero también «uno de los factores más importantes del combate informativo contra la cúpula militar»<sup>56</sup>.

Este aprovechamiento del dispositivo analógico, potenciado por la coyuntura política, se irá atenuando después de concluida la dictadura chilena. Tal como explican Traverso y Liñero Arend, la mayoría de los grupos de intervención política ligados al video irá desapareciendo con el retorno democrático. Su innovación en lo que respecta al lenguaje visual y narrativo, su producción ligada a los movimientos sociales, así como sus estrategias de distribución y exhibición —que habían definido a toda una generación de documentalistas en los ochenta— tendrá un impacto menor en la cultura cinematográfica que se volverá predominante con el regreso a Chile de los directores exiliados<sup>57</sup>.

b) *En nombre de Dios* asigna un lugar destacado en el relato a los testimonios de miembros de la Iglesia de distintas jerarquías, los cuales manifiestan su desacuerdo con el régimen de Pinochet y su apoyo a la causa popular. Desde el punto de vista formal, estos testimonios —generalmente tomados en planos medios por una cámara estática— contrastan ampliamente con las vertiginosas escenas de resistencia descritas más arriba, imponiendo un notable cambio de ritmo. Pero, más allá de estos rasgos generales, el contenido de estos testimonios condensa muchas veces una fuerte carga dramática, ya sea por la contundencia de los juicios vertidos, por remitirse a situaciones álgidas o por el compromiso que demuestran estos religiosos a través de sus acciones de lucha. Esta perspectiva se observa claramente en las gestiones promovidas por la Vicaría de la Solidaridad —descritas más arriba—, en la palabra del cardenal Raúl Silva Henríquez —figura celebre en Chile por su compromiso y su actividad contra la dictadura—<sup>58</sup> y en otras actividades respaldadas por miembros de la iglesia.

Entre las iniciativas a favor de los derechos humanos gestionadas por miembros de la iglesia, se destacan las acciones contra la tortura lideradas por el teólogo José Aldunate. El testimonio de este último describe cómo se fueron materializando estas intervenciones en la vía pública, que tuvieron como propósito evidenciar frente a la opinión pública chilena distintos centros de detención en los cuales se habría practicado la tortura. Estas iniciativas eran planificadas como actividades de corta duración, puesto que la idea era darles finalización antes de la llegada de los carabineros. Junto con las declaraciones de Aldunate, el film presenta imágenes de registro que exhiben las intervenciones relámpago en la vía pública, las cuales incluían la denuncia a través de enormes carteles con la leyenda «aquí se tortura» y el canto de himnos. Siguiendo con la lógica habitual del film, estas imágenes de resistencia serán seguidas por otras en las que toma cuerpo la represión policial.

Además de narrar el modo en que muchos de los sacerdotes fueron amenazados y/o resultaron víctimas de distintos actos de violencia, algunas de las declaraciones de estos párrocos cuestionan la religiosidad de la cúpula militar —poniendo en duda su efectiva cristiandad— y defienden la lucha social del pueblo. Uno de los testimonios más contundentes en este sentido probablemente sea el del Obispo Tomás González, quien sostiene la necesidad de matizar la frase «toda la violencia proviene de donde proviene, es mala», avalando, de este modo, la resistencia popular armada y condenando, al mismo tiempo, aquella proveniente del Estado.



*En nombre de Dios.*

#### **4. A modo de conclusión**

Después de este recorrido, notamos que, más allá de las evidentes discrepancias en lo que se refiere al rol de la Iglesia católica en Argentina y en Chile, saltan a la vista las diferenciadas modalidades que habría asumido el régimen dictatorial en uno y otro país. La forma clandestina que adoptó como característica distintiva el terrorismo de Estado en Argentina —situación que lo separa de los totalitarismos que se vivieron paralelamente en otros países latinoamericanos—, posiblemente haya influido en los regímenes de visibilidad e invisibilidad de la violencia y la protesta en la vía pública. Tal como sostiene Emilio Crenzel, «la clandestinidad procuraba evitar las denuncias de la comunidad internacional que recibía la dictadura chilena y permitía extender sin límites la tortura y eliminar a los opositores sin obstáculos legales o políticos»<sup>59</sup>. Este aspecto se expresa, entre otras múltiples consecuencias, en la carencia de imágenes de archivo sobre la resistencia y la represión en las calles durante los

[59] Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, p. 33.

años de dictadura en Argentina. El cine de intervención política durante aquellos años tendió a ser gestionado mayormente desde el exilio —como evidencia el caso de *Todo es ausencia*—, encontrando luego una circulación sumamente reducida en Argentina durante las dos décadas siguientes. En Chile, donde los acontecimientos políticos y la acción del régimen de Pinochet adoptaron una modalidad pública, la resistencia y las acciones de represión también cobraron una gran visibilidad, reproduciéndose a su vez en una multiplicidad de medios alternativos y contrainformativos que circularon a escala mundial y, en forma clandestina, en el interior del país cordillerano. Estos factores han influido en la existencia de un vasto repertorio de archivo sobre la resistencia chilena en las calles, junto con la implacable represión militar. Estos elementos se exacerban si tenemos en cuenta la penetración de dispositivos de captura de imágenes —fundamentalmente el vídeo— durante los años ochenta en Chile, los cuales han potenciado las vías de expresión y denuncia a través de las imágenes. Por el contrario, Argentina, durante la misma década, transitaba ya al retorno democrático, y el vídeo ya no tendría el mismo impacto en la lucha política audiovisual. A su vez, su utilización tenderá a ser resistida por una nueva generación de documentalistas que lo rechazará por su precariedad estética inicial —que no alcanzaba estándares *broadcast*— pero también debido a las dificultades institucionales que implicaba dicho formato, en un campo de producción que buscaba institucionalizarse<sup>60</sup>.

Entre algunos de los aspectos que comparten estos documentales, podemos notar que ambos tienen como característica común el trabajo sobre la coyuntura, sin mediar el paso del tiempo en la construcción de una perspectiva de abordaje y análisis. Por ese motivo, las temáticas que tratan tienden a fusionar un tiempo presente y un pasado tan próximo como problemático. Si *Todo es ausencia* se posiciona hacia el comienzo del retorno democrático, mirando hacia un pasado irresuelto que es difícil separar del presente, *En nombre de Dios* se zambulle de lleno en el horror de la dictadura en tiempo presente, nutriéndose, por momentos, de material de registro y de metraje de archivo que corresponde a un pasado sumamente próximo, correspondiente a acontecimientos que siguen repitiéndose en el presente del film. En lo que respecta a la producción de imágenes de registro, la represión significó en Chile la acumulación de un caudal de archivo de una inmensa variedad, mientras que en Argentina, la clandestinidad de la acción militar borró u ocultó del mapa visual la mayor parte de indicios sobre la violencia. Sin embargo, *Todo es ausencia* logra muy tempranamente seguir la acción de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo tanto en Argentina como a nivel mundial, dejando un margen de registro muy valorable sobre su lucha. En ese sentido, podemos plantear que ambos documentales contienen un caudal de imágenes sobre la dictadura y las acciones de resistencia de un inconmensurable valor, contribuyendo, en potencia, a la organización de un archivo audiovisual de su época; lo cual, siguiendo a Michael Chanan, constituye un sitio potencial de interacción entre historia y memoria pública<sup>61</sup>.

[60] Tengamos en cuenta que por aquel entonces el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) solamente subsidiaba films realizados o transferidos a 35 mm y las salas de cine solamente proyectaban películas en formato filmico.

[61] Michael Chanan, *The Politics of Documentary* (Londres, British Film Institute, 2007), p. 259.



Otra característica común entre estos films remite a que ambos se apoyan, en gran medida, en el testimonio: en el caso de *Todo es ausencia*, fundamentalmente de las víctimas del terrorismo de Estado; en el caso de *En nombre de Dios*, a estos se suman los de distintos miembros de la Iglesia católica. De ese modo, un recurso tan convencional es utilizado en estos documentales como medio para comunicar iniciativas y prácticas que no lo son en absoluto. Así, las «cabezas parlantes» consideradas habitualmente como un indicio de falta de creatividad en el documental, pasan a evidenciar en este contexto, «... el potencial expresivo, ético y activista del testimonio audiovisual para promover los derechos humanos y las iniciativas de justicia transicional»<sup>62</sup>. Si en el caso del film de Kuhn el testimonio sirve para poner en discurso aquel horror que había sido silenciado durante los años de dictadura en Argentina, en el documental de Guzmán el dispositivo testimonial evidencia el modo en que prácticas esencialmente tradicionales como las religiosas habrían promovido en el Chile de los setenta y ochenta una gran ruptura, abriendo un aval para la disidencia, la protesta y la resistencia al régimen militar.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo, *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015).
- APREA, Gustavo, «Los usos de los testimonios en los documentales audiovisuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente», en Gustavo Aprea (comp.), *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado* (Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012), pp. 121-152.
- , «El lugar de los testimonios en los documentales argentinos contemporáneos», en *Actas del V Congreso Nacional sobre Problemáticas Sociales Contemporáneas* (Santa Fe, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, 2008).
- BLAINE, Patrick «Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán» (*Latin American Perspectives*, issue 188, vol. 40, n.º 1, enero de 2013), pp. 114-130.
- BLAUSTEIN, Eduardo y ZUBIETA, Martín, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso* (Buenos Aires, Colihue, 1998).
- CALVEIRO, Pilar, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2005).
- CAMPO, Javier, *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*, (Tesis Doctoral, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2014).
- CARVAJAL, Fernanda y VINDEL, Jaime, «Acción relámpago», en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014).
- CATOGGIO, María Soledad, *Los desaparecidos de la iglesia. El credo contestatario frente a la dictadura* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016).

- CHANAN, Michael, *The Politics of Documentary* (Londres, British Film Institut, 2007).
- CRENZEL, Emilio, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008).
- DÍAZ LÓPEZ, Marina, «Patricio Guzmán», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 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), p. 91.
- FELD, Claudia, *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandante en Argentina* (Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 2002).
- , «“Aquellos ojos que contemplaron el límite”: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición», en Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires, Paidós, 2009), pp. 77-109.
- , y FRANCO, Marina, «Introducción», en Claudia Feld y Marina Franco (dirs.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015), pp. 9-21.
- FELMAN, Shoshana, «Education and Crisis», en Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995).
- FRANCO, Marina, «“La teoría de los dos demonios” en la primera etapa de la posdictadura», en Claudia Feld y Marina Franco (dirs.), *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015), pp. 23-80.
- JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).
- KAPLAN, Temma, *Taking Back the Streets. Women, Youth, and Direct Democracy* (Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2004).
- LIÑERO AREND, Germán, *Apuntes para una historia del vídeo en Chile* (Santiago, Ocho Libros Editores, 2010).
- LONGONI, Ana, TAPIA, Mabel, LÓPEZ, Miguel, NOGUEIRA, Fernanda, MESQUITA, André, VINDEL, Jaime y CARVAJAL, Fernanda, «Introducción. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta», en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014).
- MESTMAN, Mariano, «Al compás de la revuelta. Jorge Denti más allá del cine y la televisión», en *Catálogo del XI Festival DerHumAlc. Cine de Derechos Humanos* (Buenos Aires, FICDH, 2009).
- MONTECINO, Sonia, «Dimensiones simbólicas del accionar político y colectivo de las mujeres en Chile. Una propuesta de lectura desde la construcción simbólica del género», en L. Luna y M. Vilanova Sims, *Desde las orillas de la política. Género y poder en América Latina* (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996), pp. 101-116.
- MOUESCA, Jacqueline, *El documental chileno* (Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005).
- PALACIOS, José Miguel, «Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries», en Rebecca Prime (ed.), *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema* (Nueva York & Londres, Bloomsbury, 2015), pp. 147-168.
- PICK, Zuzana M., «Chilean Cinema in Exile, 1973-1986», en Michael T. Martin (ed.), *Latin American Cinema, volume 2* (Detroit, Wayne State University Press, 1997), pp. 423-440.



- , «Chilean Documentary: Continuity and Disjunction», en Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1990), pp. 109-130.
- RUFFINELLI, Jorge, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008).
- SARKAR, Bhaskar y WALKER, Janet, «Introduction. Moving Testimonies», en Bhaskar Sarkar y Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (Nueva York y Oxon, Routledge, 2010).
- TRAVERSO, Antonio, «Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary», (*Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, n.º 1, febrero de 2010), pp. 179-191.
- y LIÑERO AREND, Germán, «Chilean Political Documentary Video in the 1980s», en Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2014).
- WALKER, Janet, «Rights and Return: Perils and Fantasies of Situated Testimony after Katrina», en Bhaskar Sarkar y Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering* (Nueva York y Oxon, Routledge, 2010).
- ZYLBERMAN, Lior, *Estrategias narrativas de un cine postdictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*, (Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011).

# ROBIN WRIGHT RELOADED. LA NOSTALGIA COMO APARATO NARRATIVO EN *EL CONGRESO* (2013), DE ARI FOLMAN

*Robin Wright Reloaded. Nostalgia as Narrative Device in Ari Folman's The Congress (2013)*

MARÍA LORENZO HERNÁNDEZ<sup>a</sup>  
(Universitat Politècnica de València)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.004>

## RESUMEN

La película de Ari Folman *El congreso* (*The Congress*, 2013), realizada a partir de la novela de ciencia ficción *El congreso de futurología* (1971), del polaco Stanisław Lem, presenta una distopía sobre la gradual disolución de lo humano en un entorno virtual, utilizando como escenario de partida el Hollywood contemporáneo. Este ensayo destacará, en primer lugar, cómo la metáfora de Lem sobre la manipulación de la información bajo las dictaduras se transforma en una visión del cine como adicción colectiva, lo que relacionaremos con las teorías del *cine total* según Edgar Morin y Alexander Dovjenko, principalmente. A continuación, se analizarán las consecuencias narratológicas de la alternancia entre imagen real y animación dibujada en la película, dando lugar a la *metalepsis* (Genette; Feyersinger) como simulacro que se superpone a la realidad. Por último, la idea del cine como medio frankensteiniano (Burch), también presente en la literatura de ficción sudamericana (Bioy Casares; Palma), donde la forma cinematográfica es un *archivo* que sustituye a lo viviente, nos llevará a relacionar *El congreso* con las tesis de Baudrillard y Cholodenko sobre cómo las tecnologías mediante han desembocado en la *cultura del borrado*.

**Palabras clave:** Ari Folman, Stanisław Lem, animación, simulacro, metalepsis, ciencia-ficción, *star system*, psicodelia.

## ABSTRACT

Ari Folman's *The Congress* (2013), taking freely from the Stanisław Lem's science fiction novel *The Futurological Congress* (1971), introduces a dystopian view on the gradual dissolution of the human in a virtual environment, which Ari Folman moves to contemporary Hollywood. This essay will highlight, first,

[a] MARÍA LORENZO HERNÁNDEZ es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, donde es profesora titular de animación, ha publicado artículos en revistas especializadas como *Animation Journal*, *Animation Studies*, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *Animac Magazine* y *L'Atalante*, entre otras. Ha colaborado en el volumen *Animated Landscapes* (Bloomsbury, Nueva York, 2015) y, desde 2011, dirige la revista anual de investigación *Con A de animación*, que promueve los estudios sobre animación en lengua española. Como realizadora, fue nominada a los Premios Goya 2016 por su cortometraje *La noche del océano*. Actualmente, forma parte del Grupo de Investigación en Animación: Arte e Industria. E-mail: [mlorenzo@dib.upv.es](mailto:mlorenzo@dib.upv.es).

how Lem's metaphor on the manipulation of information in the Soviet era is transformed into a vision of cinema as a collective addiction, relating it to Edgar Morin's and Alexander Dovzhenko's speculative theories of *total film*. Then, the essay will delve into the narratological consequences of alternating live action and drawn animation in the film, resulting in the *metalepsis* (Genette; Feyersinger) as a simulacrum that overlaps reality. Finally, Noël Burch's idea of film as a Frankensteinian medium, also present in South American fiction (Bioy Casares; Palma), where the film becomes a *file* that replaces the living, take us to relate *The Congress* with Jean Baudrillard's and Alan Cholodenko's thesis on how mediating technologies have resulted in the *culture of erasing*.

**Keywords:** Ari Folman, Stanisław Lem, animation, simulacrum, metalepsis, Sci-Fi, Star System, psychedelia.

## Introducción

Aproximarse como espectador o como estudioso a *El congreso* (*The Congress*, Ari Folman, 2013) no es sencillo. A medio camino entre la película de culto *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) y la exuberante fantasía animada de Satoshi Kon *Paprika* (2006), con las que comparte la fascinación por el simulacro, *El congreso* es una inesperada relectura de la novela de ciencia-ficción satírica *El congreso de futurología* (*Kongres futurologiczny*, 1971) del polaco Stanisław Lem, teñida de una visión nostálgica del cine como oficio, de la animación como refugio de la imaginación y de lo humano que, inevitablemente, muta en contacto con lo que consideramos *progreso*. Ari Folman, más conocido por su largometraje precedente, *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, 2008) —un documental de animación nominado para el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2009, donde el director profundizaba en su experiencia dentro del ejército israelí durante la Guerra del Líbano de 1982—, ha cincelado la fábula distópica de Lem como un filme sobre nuestra resistencia a aceptar la realidad y la consecuente necesidad de evasión, facilitada por las tecnologías que se transforman en una forma de adicción colectiva.

Tanto el escritor Lem como el cineasta Folman han coincidido en forjar un futuro incómodamente similar a ciertos rasgos del presente inmediato: si en la obra de Lem se utiliza el contexto alegórico de la ciencia-ficción para hablar de la manipulación de la información y la falta de libertad, Folman retoma la idea de sueño colectivo para contar, según sus palabras, «una historia sobre la búsqueda de la verdad y la propia personalidad en el próximo mundo»<sup>1</sup>. Partiendo de presupuestos análogos a *Vals con Bashir* —donde el director es también el protagonista—, el personaje central de *El congreso* adopta la personalidad de la actriz Robin Wright —incluyendo alusiones a su vida y títulos de su filmografía, como *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, Rob Reiner, 1987)—, trasladada a un futuro inmediato en que los actores están siendo reemplaza-

[1] «Esta es una historia sobre la búsqueda de la verdad y la propia personalidad en el próximo mundo. [...] Presento mi visión del futuro, que está, sin embargo, duramente influida por mi lectura de Lem. [...] Él describió el mundo, de hecho, como es hoy». George Kramer, «Ari Folman on The Genius of Stanisław Lem» (*Culture.pl*, 31/03/2011). Disponible en: <<http://culture.pl/en/article/ari-folman-on-the-genius-of-stanislaw-lem>> (18/04/2016). (La traducción es nuestra).

Primer plano de la película, donde Robin Wright escucha cómo es *crucificada* por su agente, Al (Harvey Keitel).



[2] Irónicamente, la propia Wright ya formó parte de un reparto virtual en *Beowulf* (Robert Zemeckis, 2007), caracterizada como la reina Wealtheow; una experiencia que sirvió a Folman para perfilar su guión: «sucedió que ella [Robin] tuvo experiencias personales en el cine, grabándose una serie de escenas con su imagen diseñada para que se empleara en el futuro». George Krammer, «Ari Folman on The Genius of Stanislaw Lem» (La traducción es nuestra).

[3] *Íbid.* (La traducción es nuestra).

[4] «Hacia 1937 [...] entrevisté la idea de *La invención de Morel*. Yo creo que esa idea provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano, con pimpollos de rosa rojos y hojas verdes, de madera, en el marco. [...] Siempre vi los espejos como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas. La posibilidad de una máquina que lograra la reproducción artificial de un hombre, para los cinco o más sentidos que tenemos, con la nitidez que el espejo reproduce en las imágenes, fue pues el tema esencial del libro». Biografía de Adolfo Bioy Casares, citada por Marcelo Pichon Rivière en «Nota», *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005) p. 85.

dos por sus avatares digitales. Su representante (Harvey Keitel), la convence para firmar un mefistofélico pacto que le ofrece Jeff Green (Danny Houston), el productor de Miramount, por el que Robin aceptaría ser escaneada para su ulterior empleo en los *blockbusters* que ella jamás querría filmar; a cambio, deberá retirarse del mundo interpretativo<sup>2</sup>. Como en la fundacional *El retrato de Dorian Gray*, en *El congreso* el doble asume lo que el modelo no desea; pero su factura canibalística será inmensa cuando ser *Robin Wright* esté al alcance de cualquiera.

Cuando se pregunta a Ari Folman si *El congreso* es un filme nostálgico, responde: «Mi intención no es dar marcha atrás en el tiempo, sino que deseo atraer la atención hacia todo aquello de lo que nos estamos deshaciendo, lo que se está perdiendo y lo que crea una nueva calidad de vida social y política»<sup>3</sup>. Al pesimismo de Folman acerca de un escenario *posible* en el mundo del cine cabe sumar también su nostalgia estética, puesto que una de las características clave de *El congreso* es la reivindicación de la animación dibujada como estética y como lenguaje en la segunda parte del filme, sirviendo para visualizar muchas de las sugerencias contenidas en la fábula futurista de Lem, que describe un mundo en perpetua metamorfosis.

Pero *El congreso* es, ante todo, una visión del cine desde el propio cine, donde la invención serpentea sobre los surcos de lo real. Si en *Vals con Bashir*, el *álder ego* animado de Ari Folman no deja de ser una construcción cinematográfica —la del *autor ficcional*—, en *El congreso*, el estimulante juego a partir de una Robin Wright reduplicada recuerda a la bella metáfora del espejo veneciano, cuyas «hondísimas perspectivas» repetidas, según Adolfo Bioy Casares, le habían inspirado los simulacros de *La invención de Morel*<sup>4</sup>; un referente literario con el que, como veremos más adelante, el aparato discursivo de *El congreso* establecerá más de una analogía.

Desde su estreno en la Quincena de los Realizadores en Cannes 2013, *El congreso* ha despertado todo tipo de impresiones en la crítica, oscilando entre



Una hipotética Robin Wright en el futuro, descubriéndose a sí misma como un personaje animado.

el serio cuestionamiento<sup>5</sup> hasta la aceptación con reservas<sup>6</sup> y, menos frecuentemente, la acogida entusiasta<sup>7</sup>. En ocasiones, se han señalado como puntos débiles la disparidad entre el original literario y su libre adaptación al cine<sup>8</sup>, e incluso se ha generado controversia sobre la parte de animación<sup>9</sup>, hasta tal punto que se han llegado a considerar los primeros cincuenta y cinco minutos de acción real como «la parte buena» de la película<sup>10</sup>. A pesar de ello, la exploración de los diversos pormenores narrativos, estéticos y discursivos de *El congreso* es necesaria porque nos permite acercarnos con una visión renovada a un medio tan viejo y a la vez tan joven como el cine.

Por ello, el propósito de este ensayo es destacar la riqueza de ideas presente en una adaptación cinematográfica muy poco ortodoxa, donde, en primer lugar, el estado psicotrópico descrito por Lem se transforma en la idea del cine como sueño colectivo, entroncando no solo con las propuestas de Edgar Morin, Alexander Dovjenko y René Clair sobre el *cine total*, sino también con algunos de los hitos más significativos de la ciencia-ficción especulativa —como Huxley y Bradbury—. A su vez, a pesar de ser un filme cuya premisa narrativa parte de la digitalización de actores para su inserción en un mundo hiperreal, *El congreso* apuesta por una animación *cartoon*, estilizada y altamente artificiosa, trazando su genealogía con una serie de hitos de la historia de la animación —el estudio Fleischer, Ralph Bakshi, *Yellow Submarine* [George Dunning, 1968], entre

[5] Peter Debruge, «Cannes Film Review: 'The Congress'» (*Variety*, 16/05/2013); disponible en: <<http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-the-congress-1200482236/>> (20/04/2016). Kate Hutchinson, «Robin Wright in The Congress: Dark Side of the Toon» (*The Guardian*, 11/08/2014); disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2014/aug/11/ari-folman-the-congress-robin-wright>> (20/04/2016).

[6] Xan Brooks, «Cannes 2013: The Congress – review» (*The Guardian*, 16/05/2013), disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2013/may/16/thecongressreview>> (18/04/2016); Todd McCarthy, «The Congress: Cannes Review» (*Hollywood Reporter*, 16/05/2013), disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/congress-cannes-review-523950>> (25/04/2016).

[7] Scout Tafoya, «The Congress» (*RogerEbert.com*, 29/08/2014). Disponible en: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-congress-2014>> (30/04/2016).

[8] Peter Debruge, que recomienda a los seguidores de *Vals con Bashir* «moderar las expectativas» respecto a este film, indica que Folman, con su libre adaptación de la novela, «ha perdido el hilo que conecta esta alegoría de ficción especulativa con nuestro mundo». Peter Debruge, «Cannes Film Review: 'The Congress'». (La traducción es nuestra).

[9] Kate Hutchinson, que llega a considerar la película «sin vida» y «plana», apunta que «es como si los realizadores hubieran chupado demasiados ácidos y olvidado ofrecer a sus personajes una puerta de salida». Kate Hutchinson, «Robin Wright in The Congress: Dark Side of the Toon». (La traducción es nuestra).

[10] Tras su estreno en Cannes, Todd McCarthy señala: «La primera mitad de la película está llena de ideas muy significativas sobre la rapidez con que la cambiante tecnología puede afectar al entretenimiento, la creatividad, el control empresarial, el libre albedrío, el comercio, la identidad, la medicina y otras actividades. La dirección de acción real de Folman es confiada y atractiva y, si la película hubiera continuado en la misma línea, siguiendo las ramificaciones de la decisión de Robin en el mundo que reconocemos como "real", habría habido una posibilidad de que fuese más satisfactoria». Todd McCarthy, «The Congress: Cannes Review». (La traducción es nuestra)



otros—, dando lugar al interesante fenómeno de la *metalepsis*<sup>11</sup> o contexto narrativo que se solapa con un entorno ontológicamente distinto. Por último, este artículo relacionará *El congreso* con la idea de Noël Burch<sup>12</sup> del cine como medio frankensteiniano, también preconizado por novelas sudamericanas como *XYZ*, de Clemente Palma (1934), y la mencionada *La invención de Morel*, para desembocar en las tesis de Jean Baudrillard<sup>13</sup> y Alan Cholodenko<sup>14</sup> sobre la *cultura del borrado*, por cuanto *El congreso* ilustra cómo el *archivo* de lo humano, la digitalización de la cultura, está destinado a convertirse en su sepultura.

## 1. Imágenes que producen dependencia: de la *fantasmagoría* de Lem al espectro del *cine total* en Folman

*El congreso* formula el cine del futuro como una alucinación que llena los vacíos de la vida, llegando a apoderarse totalmente de ella. La propuesta no solo ha sido preconizada por la literatura de ciencia-ficción, sino también por la crítica de cine en torno a la idea de *cine total*, entendido como la revelación futura de todas las potencialidades latentes del mundo de las imágenes<sup>15</sup>. En esta sección del artículo se abordará el modo en que una novela que cuestionaba soterradamente el sistema comunista se convierte en una crítica a su extremo contrario, el capitalismo salvaje, personificado en la máquina hollywoodiense, que, en cuanto prescinde de los actores y, a continuación, de todos sus demás engranajes, siembra la semilla de la desestructuración social y, por ende, de su autodestrucción. Dicha transformación del discurso no podría haber tenido lugar si en la novela no se presentara la manipulación de los ciudadanos como una ilusión colectiva o, más exactamente, como una *fantasmagoría*, estableciendo relaciones de fondo con una de las premisas del cine como espectáculo: la del sueño organizado colectivamente; una idea que, en el desarrollo de esta sección, nos llevará al *cine total* como *espectro*.

[11] Gérard Genette, *Métalepse: De la figure à la fiction* (Paris, Seuil, 2004); Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation» (*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5(3), November 2010), pp. 279-294.

[12] Noël Burch, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid, Cátedra, 1981).

[13] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», en Nicholas Zurbrugg (ed), *Art and Artefact* (Londres, SAGE, 1997), pp. 19-27; Jean Baudrillard, *Passwords* (Nueva York, Verso, 2003).

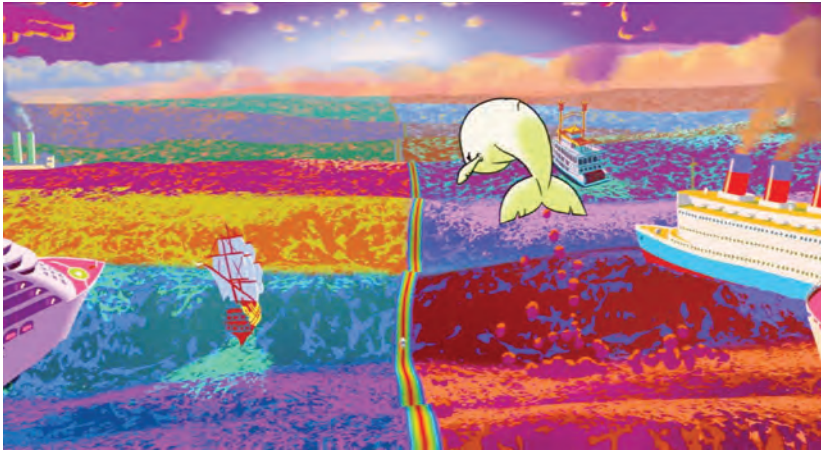
[14] Alan Cholodenko, «'Computer Says No', or the Erasure of the Human», en Brad Buckley y John Conomos (eds), *Erasure. The Spectre of Cultural Memory*, Oxford, Libri Publishing, 2015), pp. 31-47.

[15] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 45.



Danny Houston como Jeff Green, el ejecutivo de Miramound.





El viaje de Robin Wright a Ciudad Abrahama, nueva sede de Miramound, evoca una experiencia psicodélica.

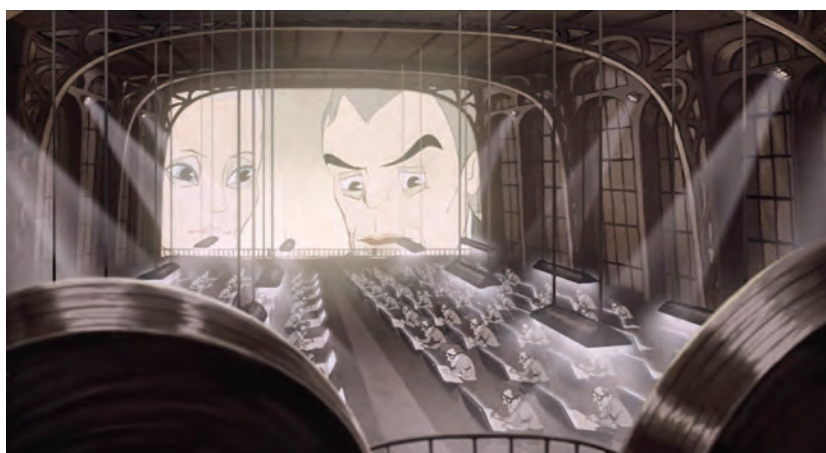
Para comenzar, es conveniente establecer cuál es el contexto que presenta la novela de Lem, que forma parte de un ciclo de ciencia-ficción ambientado en un futuro próximo, cuyo protagonista, el explorador espacial Ijon Tychi —frecuentemente comparado con el Gulliver de Jonathan Swift—, transcribe con un tono satírico sus experiencias en sus viajes por distintas dimensiones. Stanisław Lem compuso sus aventuras en un ciclo de cinco novelas, cuya escritura demoró desde 1957 hasta 1987. A pesar de ello, el escenario descrito por Lem hace más de cuatro décadas evoca perturbadoramente muchos de los peligros globales que sobrevuelan nuestro presente, tales como la superpoblación, la manipulación química y genética de los alimentos o la amenaza del terrorismo. En la película, las referencias a la novela no comienzan hasta su segunda parte, cuando conocemos el futuro distópico que espera a Robin Wright hacia el año 2033. A continuación, resumimos su trama.

En *El congreso de futurología*, Tychi viaja a Costa Rica para asistir a una multitudinaria reunión, donde los ponentes tratan de impedir o postergar, de alguna forma, el fin del mundo conocido. Pero cuando el hotel es invadido por una célula rebelde, Tychi sufre heridas irreparables y es congelado hasta que su cura sea posible. Tras su hibernación, Tychi es reanimado en el año 2039 y es entonces cuando conoce una sociedad en la que imperan la paz y un extremo bienestar, en un mundo idílico donde conviven la naturaleza y el lujo. Todo esto ha sido posible gracias a la «psiquímica», el consumo generalizado de drogas con las que los ciudadanos ven cumplidas sus más recónditas fantasías, pero como resultado se inhiben la espontaneidad y la agresividad. Sin embargo, bajo esta apariencia, Tychi descubre la realidad, camuflada por el gobierno mediante el empleo de químicos vaporizados, los «maskones»: lo que estos compuestos maquillan es que en el mundo no existen suficientes recursos, los seres humanos sufren grotescas mutaciones, el cambio climático ha derruido las sobrepobladas ciudades y, más que existir, se subsiste. El mundo, tal como es percibido, es tan solo un espejismo con el que se sobrelleva una realidad intolerable:

La elegancia universal se había esfumado. Las gentes, solas o por parejas, iban por la calle, vestidas con harapos llenos de agujeros; muchas personas andaban vendadas, con vendas de papel [...]. Los amputados de ambas piernas se arrastraban por las aceras sobre unas tablillas con ruedas en medio de las conversaciones y las risas de la multitud [...]. Dominaban entre la multitud los robots armados de pulverizadores, dosímetros y aerosoles, velando porque cada individuo obtuviera su ración de vaporización<sup>16</sup>.

A partir de tan devastadora novela, Ari Folman ha transformado su discurso de prevención contra los sistemas totalitarios en una crítica al capitalismo, utilizando como referente común la industria del cine. Esta pirueta argumental se fundamenta en la manipulación de la información, como ocurrió sistemáticamente durante la era soviética —con la censura, el fotomontaje que excluía a los miembros del Partido caídos en desgracia, el control de los medios—, y aún sucede hoy en algunos puntos de la Tierra, teniendo como resultado la narcotización de los pueblos, presos de una ilusión colectiva de estabilidad y orden. Sin embargo, es importante resaltar aquí que, en *El congreso*, no son los medios en general, sino específicamente los sueños de celuloide los que se convierten en el *opio del pueblo*, como ya reflexionaba Sergei Eisenstein respecto a Hollywood en torno a 1940, cuando se refería a «aquellos que trabajan en el cine y llevan a sus espectadores a olvidarse de la verdad en la vida, en el sueño dorado de las mentiras», para «distraer la atención del “hombre de la calle” de los problemas auténticos y serios entre el trabajo y el capital»<sup>17</sup>. Si Eisenstein opinaba, de este modo, que Hollywood es un cómplice del capital, la visión de Folman sugiere que es precisamente el neoliberalismo lo que crea problemas de trabajo, camuflados, a decir del genio ruso, por ese olvido que induce al sueño, el «arma que desarma la lucha»<sup>18</sup>.

Centrándonos ahora en la película de Folman, el Hollywood que aparece al comienzo es ya un sistema a la deriva, cada vez menos rentable, donde se



[16] Stanislaw Lem, *El congreso de futurología* (Barcelona, Bruguera, 1981), p. 62.

[17] Sergei Eisenstein, *Sergei Eisenstein | Disney* (Berlín y San Francisco, Potemkin Press, 2011), pp. 10-11 (La traducción es nuestra).

[18] *Íbid.* (La traducción es nuestra).

Danny Houston mostrando (simbólicamente) a Robin Wright lo que queda de la industria de Hollywood.

empieza a prescindir del elemento humano, reemplazado por la tecnología. Los primeros en caer, los actores, arrastrarán detrás de sí a toda la plantilla que trabaja en las filmaciones: cámaras, directores de fotografía, técnicos de estudio, etc. Veinte años después, Robin Wright se dirige a la «zona restringida de animación» —Ciudad Abrahama, nueva sede de Miramound— para firmar la renovación del contrato, sin saber que lo que tendrá lugar es la eliminación total de la «estructura»: ahora, a quienes cabe borrar del sistema son los guionistas deprimidos, los animadores que no cumplen los plazos, que se enamoran de sus personajes, etc. Lo que la nueva industria propone es que el espectador *experimente* la película como un sueño despierto al ingerir un compuesto químico, adquiriendo una ilusión de interactividad y protagonismo: ¿por qué ser tú mismo, cuando puedes ser Tom Cruise? Pero, como en el filme de Iván Zulueta, *Arrebato* (1979), las nuevas películas *vampirizan* la vida de quien las *produce*.

Tras un rocambolesco asalto a la Ciudad, Robin Wright, como Tychi, también será congelada para despertar veinte años después en un entorno semejante al Jardín de las Delicias: un mundo sin conflictos, sin asperezas, porque la química ha regulado los afanes de los individuos, eliminando sus frustraciones. En esta línea, Ari Folman retoma los puentes que existen entre la crítica de Lem y la contenida en la literatura distópica, como *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) o *Un mundo feliz* (*Brave New World*, Aldous Huxley, 1932), donde la *felicidad* del individuo, toda una prioridad política, se labra a costa de su pasiva ignorancia; y este aletargamiento de la población está, en la literatura, en relación directa con la evolución dimensional de los medios de comunicación de masas: si en *Fahrenheit 451* la televisión se ha vuelto interactiva e interpela directamente a los ciudadanos, en la fábula de Huxley existe la película cantada, hablada, sintética, en colores, estereoscópica y olorosa, aproximándose significativamente a la idea de *cine total* que Dovjenco describía —contemporáneamente a Huxley— como «un cine sin pantalla, donde el espectador asistirá a la película como si se encontrara en el centro de la acción cinematográfica»<sup>19</sup>. Asimismo, la novela de Lem también se acerca a esta utopía de la imagen al describir una televisión que ha dejado de existir como medio y, sin embargo, es omnipresente:

La televisión dejó de existir hace ya cincuenta años. Al principio resulta difícil contemplar ese aparato, por cuanto se tiene la impresión de que unas personas extrañas, y también los perros, los leones, el paisaje, los planetas, se precipitan sobre uno en el rincón de la habitación, tan sumamente materializados que es imposible distinguirlos de las cosas y las personas reales. Sin embargo, el nivel artístico es bastante bajo<sup>20</sup>.

Ahí, donde se solicitan todos los sentidos de los espectadores, se convoca el espectro del cine total: una evolución a la que el cine ha parecido tender en los sucesivos repuntes de la estereoscopia, así como en la creación de dispositivos como la realidad virtual, que nos colocan en el centro de la acción;

[19] Citado por Jean-Georges Auriol: «Formes et manières» (*La revue du cinéma. Nouvelle série. Tomo III, n.º 18*), en Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 45.

[20] Stanislaw Lem, *El congreso de futurología*, p. 33.

Los *áster ego* animados de la población mundial, justo antes de que Robin Wright despierte de la fantasía.



pero que en la actualidad parece manifestarse más mediante experiencias menos *protéticas* y más ligadas a la interactividad de los usuarios, como la realidad aumentada, la interacción de los videojuegos e incluso la generación de mundos paralelos mediante plataformas como Second Life, sin dejar de lado la imagen ideal de nosotros mismos que depositamos en las redes sociales<sup>21</sup>. Es en esta realización intermediática, descentrada y múltiple, en la que el usuario adquiere un papel cada vez más protagonista en su fantasía, donde se materializan las predicciones del *cine total*: «el mito último de la cinematografía, que es al mismo tiempo su mito primero»<sup>22</sup>, según Morin, es el de fabricar un doble; una sombra que, si es valorada excesivamente, puede desvalorizar nuestra vida real<sup>23</sup> —como se verá también en el tercer apartado de este artículo.

Resistiéndose a utilizar la imagen de síntesis para dar forma a ese mundo del mañana y haciendo verdadera militancia de un estilo visual tan *marginal* como estimulante, Folman ha apostado por una estética estilizada, la del *cartoon* clásico, un mundo imaginario al que rinde homenaje y que centrará nuestra atención en el siguiente párrafo.

[21] Para ampliar sobre este punto, se recomienda consultar el ensayo «Animation: The New Performance?», donde Teri Silvio pone énfasis en la forma en que la animación sirve para estructurar el pensamiento y el comportamiento en la contemporaneidad, tendiendo a borrarse las diferencias ontológicas entre los personajes de ficción y quienes los *recrean* por medios como, por ejemplo, el *cosplay*. Teri Silvio, «Animation: The New Performance?» (*Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 20, issue 2, 2010), pp. 422-438.

[22] Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 45.

[23] *Ibid.*, p. 44.

## 2. El universo *cartoon*: formas y rupturas de lo real en un filme híbrido

Una de las paradojas de *El congreso* es que, tratándose de una película futurista, su visión del cine y de la industria es melancólicamente *retro*. No solo reivindica la figura del actor, sino que en la segunda parte del filme cultiva procedimientos de animación cada vez más excepcionales en la industria occidental y europea, como es la animación dibujada.

Ari Folman se ha distinguido en el panorama documental por su utilización del dibujo animado como una forma de explorar la vida psíquica,





La Robin Wright *real* (como dibujo animado) enfrentada a la Robin Wright  *sintética* (su doble).

trazando relaciones entre el presente y los recuerdos, así como entre lo real y lo imaginario, lo subjetivo o lo emocional<sup>24</sup>. Significativamente, Folman es un realizador comparable al Richard Linklater de *Waking Life* (2001), donde las diversas estéticas de animación sugieren diferentes estados de sueño lúcido<sup>25</sup>. Como resultado, aunque las estrategias formales de Linklater y Folman son diferentes, ambas les permiten establecer un inspirador diálogo con lo real. Por un lado, Richard Linklater vincula su animación con material profilmico tal como el cine de acción viva, aunque su intención es la de transformar oníricamente la interpretación de los actores mediante el programa especializado Rotoshop<sup>26</sup>. Por otro lado, la peculiaridad estética en los primeros trabajos de animación documental de Ari Folman se debe al peculiar uso que hace Yoni Goodman, su director de animación, del programa Flash, recortando y ensamblando en poses de animación los virtuosos dibujos del director de arte David Polonski<sup>27</sup> —un procedimiento que a veces se ha confundido con la rotoscopia<sup>28</sup>, sin serlo—. Como resultado, *Vals con Bashir* reproduce recursos del cine documental como la entrevista, aunque sin marcar excesivamente la diferencia de lenguaje que se utiliza para retratar lo histórico o contemporáneo y el recuerdo o el sueño, resultando un filme de estética unitaria<sup>29</sup>.

Por el contrario, la ruptura estética que experimenta *El congreso* a partir de su segunda parte nos permite establecer relaciones con otras cintas donde lo real se conecta con lo imaginario y/o *fabricado*, tales como *Quién engañó*

[24] Ari Folman comenzó a incorporar la animación a sus producciones de mano de Yoni Goodman en *The Material that Love is Made of* (2004), una serie documental para televisión donde la animación permitía sintetizar conceptos complejos relacionados con la psicología y la neurología. Las propiedades de la animación dibujada para explorar elementos como el trauma o los recuerdos reprimidos se hicieron también patentes en *Vals con Bashir*, un filme que, según Goodman, a pesar de su carácter documental, nunca se plantearon realizar mediante otro procedimiento que la animación. Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (Oxford, Focal Press, 2012), p. 11.

[25] También podemos parangonar *A Scanner Darkly* (2006) con *El congreso* no solo por su naturaleza de adaptación literaria —esta vez de otro maestro de la ciencia-ficción, Philip K. Dick—, sino por su denuncia hacia un sistema que simula combatir la drogadicción, cuando en realidad la fomenta.

[26] Rotoshop es un *software* creado por Bob Sabinston, director de animación de las películas animadas de Richard Linklater.

[27] Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 8.

[28] El método de la rotoscopia, patentado por Max Fleischer en la temprana fecha de 1917, consistía en producir la animación calcando metraje de acción real, fotograma a fotograma, lo que supone un antecedente de la técnica empleada por Linklater en sus filmes animados.

[29] «Las secuencias de sueños, *flashbacks* y alucinaciones se presentan en un estilo similar a las entrevistas. Los elementos de iluminación y color pueden ser más exagerados o apreciables en los primeros, pero la forma y la semejanza de los personajes y objetos son igualmente realistas (o no realistas) a lo largo de la película». Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013), p. 163 (La traducción es nuestra).

a *Roger Rabbit* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) o el último largometraje de animación del maestro Ralph Bakshi, *Cool World: una rubia entre dos mundos* (*Cool World*, 1992). En estos filmes, la animación se convierte en una zona liminal, un barrio aparte donde se materializan nuestros deseos, pero también nuestros miedos, como puede verse cuando el avatar de Wright contempla con escrúpulo cómo se reproducen a su alrededor las Marilyn Monroe y los John Wayne e incluso ella misma, caracterizada como superheroína en los filmes realizados con sus archivos de imagen.

Irónicamente, la caricaturización de estrellas de cine en filmes animados es algo tan antiguo como el *star system*, abundando los ejemplos de cameos durante los años dorados de Hollywood<sup>30</sup>. La animación de *El congreso* entronca directamente con el tradicional *cartoon* y, especialmente, con las creaciones de los hermanos Fleischer —animadores de Betty Boop, Popeye y Supermán, entre otros— durante los años treinta del pasado siglo<sup>31</sup>. Aunque los

[30] Ya en 1918, los personajes de cómic Mutt & Jeff compartían elenco con Theda Bara en un cortometraje animado, del que no nos ha quedado más que el cartel; asimismo, el gato Félix se encontraba con los dobles animados de Charles Chaplin, Gloria Swanson e incluso del productor Irving Thalberg (*Felix the Cat in Hollywood*, Pat Sullivan, 1923). En este sentido es también interesante revisar los cortometrajes *El equipo de polo de Mickey* (*Mickey's Polo Team*, Walt Disney, 1936), así como *Buscador de autógrafos* (*The Autograph Hound*, Walt Disney, 1939).

[31] Los hermanos Max y Dave Fleischer, americanos de origen polaco, presentaron una dura competencia a Disney durante la década de 1930. Caracterizados por el humor absurdo y la libertad creativa con que cada director planteaba las escenas, el universo *cartoon* de los Fleischer era, sin duda, más subversivo que el de Disney —si bien las *Silly Symphonies* disneyanas mostraban inicialmente un gusto por lo macabro y el surrealismo, como ejemplifica la inaugural *Skeleton Dance* (Ub Iwerks, 1929), y siguieron destacando por su originalidad en películas como *Music Land* (Walt Disney, 1935)—. La decadencia del estudio Fleischer vino marcada por la producción de sus largometrajes, forzados a imitar el éxito de *Blancanieves* y *los siete enanitos* (*Snow White & the Seven Dwarfs*, David Hand, 1937), aunque su influencia es visible en la animación *underground* desde los años setenta, e incluso jugó un papel crucial en la génesis del *anime* japonés, inspirando los primeros diseños de personajes por Osamu Tezuka.



El animador de Robin Wright, Dylan Trulliner (Jon Hamm), sugiriendo su deseo por ella.

Fleischer fueron los creadores de la animación con referencia real o rotoscopia, se distinguieron fundamentalmente por *subvertir* sus efectos en secuencias tremendamente irreales —como la danza de Cab Calloway transformado en fantasma contorsionista en *Minnie the Moocher* (Dave Fleischer, 1932)—, gracias a la interpretación altamente imaginativa que los animadores hacían del metraje original.

Siguiendo este ejemplo, la animación de *El congreso* ya no adolece de una apariencia mecánica o demasiado regular —a diferencia de *Vals con Bashir*—, sino que explora plenamente las posibilidades del movimiento, como los cambios de lisérgica belleza que experimentan las extremidades prolongadas como alas o los zarcillos vegetales que proliferan como arabescos; una cualidad esen-



cial de la animación que Eisenstein describía a propósito de las *Silly Symphonies* de Disney como «*plasmaticity*» o «plasticidad polimórfica», y que se da en aquel ser animado que «se comporta como protoplasma primordial, sin una forma estable, pero capaz de adoptar todas y cada una de las formas de la vida animal en la escala de la evolución»<sup>32</sup>.

Esta elección estilística dentro del amplio abanico de registros que ofrece la animación está en concordancia con la clase de futuro que se describe en la novela, donde las metamorfosis de los objetos cotidianos —ropas programadas para cambiar de color, por ejemplo— son signo de su alto grado tecnológico. El contexto de tintes psicodélicos de *El congreso* es también comparable a la exuberancia de *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968), así como con las escenas oníricas en la mencionada *Paprika* de Satoshi Kon; e incluso algunos momentos sugieren paralelismos con *Pink Floyd: el muro* (*Pink Floyd - The Wall*, Alan Parker, 1982), un filme dividido entre la realidad y el mundo interior del protagonista. La propia Wright del filme, al ver a su *alter ego* animado, afirma: «parezco Cenicienta dibujada por un artista con un mal tripi», mientras está rodeada de un público que parece jugar al *cosplay*, podríamos decir, como si de un gigantesco Salón del Manga se tratara. En ese mundo, «todo está en la imaginación»: el sujeto no solo es libre de convertirse en el fetiche deseado, ya sea Elvis Presley, Cleopatra, Buda o Jesucristo, sino que el entorno se transforma a voluntad, haciendo de la vida la *animación* de los sentidos. La animación deviene alegoría del estado alucinatorio que describe el filme, por cuanto es, en la línea que sugiere Yoni Goodman, el resultado de una ilusión óptica:

La animación trata de engañar al ojo, haciendo que el ojo vea lo que no está ahí. Nada es real, pero haces que el ojo vea lo que no está ahí [...] el ojo es engañado porque acepta las «reglas de ese mundo»<sup>33</sup>.



La escena de amor, con explosión al fondo, se asemeja a la escena del sueño erótico —y culpable— de uno de los protagonistas de *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008).

[32] Eisenstein, *Sergei Eisenstein / Disney*, p. 15. (La traducción es nuestra).

[33] Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 6. (La traducción es nuestra).

Gracias a su alto nivel de artificiosidad, la animación ha sido también un medio privilegiado para las transgresiones o rupturas del entorno que contiene a los personajes, dándose en el cine de animación temprano la coexistencia paradójica entre criaturas dibujadas y sus creadores —una herencia de la que *El congreso* se hace eco de algún modo, ya que el Ovidio que ilumina a Wright en su periplo por aquel inframundo animado no es sino su propio animador en la ficción—. Dicha superposición de realidades heterogéneas, visuales u ontológicas, desencadena la *metalepsis*, un fenómeno que se refiere a las transgresiones efectuadas por uno o varios personajes que penetran en mundos heterogéneos u obviamente discontinuos, si bien diegéticamente conectados.

[34] «Una *metalepsis* combina la representación de conceptos contradictorios; dos mundos que se perciben como mutuamente excluyentes se conectan a un tiempo. La percepción del público es importante por cuanto su conocimiento de la realidad y sentido común determina si dos mundos pueden entenderse como mutuamente excluyentes o no». Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: *Metalepsis in Animation*», p. 281. (La traducción es nuestra).

[35] Un ejemplo de ello sería la memorable escena inicial de *Bienvenidos a Belleville* (*Les triplettes de Belleville*, Sylvain Chomet, 2003) —un homenaje al *music-hall* donde se dan cita las versiones *cartoonizadas* de celebridades como Fred Astaire, Josephine Baker o Django Reinhardt, e indudable antecedente de la parte animada de *El congreso*—, que no es sino una película de animación dentro de una película de animación, ocupando un segundo nivel dentro de la diégesis principal, cuyo estilo visual es mucho más realista.

[36] «Una *metalepsis*, sin embargo, también puede ser naturalizada, explicada como ficción dentro de una narrativa y, por lo tanto, no disruptiva en absoluto. Un sueño, una fantasía, un encantamiento o una alucinación ofrecen explicaciones plausibles para una transgresión aparentemente paradójica de un personaje a otro mundo» (La traducción es nuestra). Erwin Feyersinger, «Diegetic Short Circuits: *Metalepsis in Animation*», pp. 289-290. (La traducción es nuestra).

Según Erwin Feyersinger, la *metalepsis* combina dos mundos mutuamente excluyentes<sup>34</sup>, como la superposición de un universo que parece más real a otro que parece más ficcional, o viceversa: una *metadiégesis* o segundo nivel de representación localizado en la *inradiégesis* o mundo-marco, que nos invita a explorar diferentes niveles narrativos<sup>35</sup>. Asimismo, muchas *metalepsis* no implican una ruptura dimensional porque son explicables de forma plausible desde el mundo narrativo, por ejemplo, los cambios que plantean los sueños, las fantasías o las alucinaciones<sup>36</sup>. La multiplicidad de lenguajes de la animación potencia esta capacidad de la imagen fílmica al representar un espectro muy amplio de niveles o contextos o en combinación con el cine de acción real, como sucede en *El congreso*. Si en las mencionadas *Quién engañó a Roger Rabbit* o *Cool World*, el mundo real y el animado existen simultáneamente, la sensación disruptiva que produce la animación de *El congreso* es más fuerte, porque sustituye a una realidad con la que establece relaciones de contraposición, que emerge especialmente cuando se desvanece la ilusión ante los ojos de Robin Wright: donde antes había un lujoso restaurante, ahora hay una fábrica abandonada y ruinososa; donde había exuberantes estrellas de cine, solo quedan indigentes ensimismados.



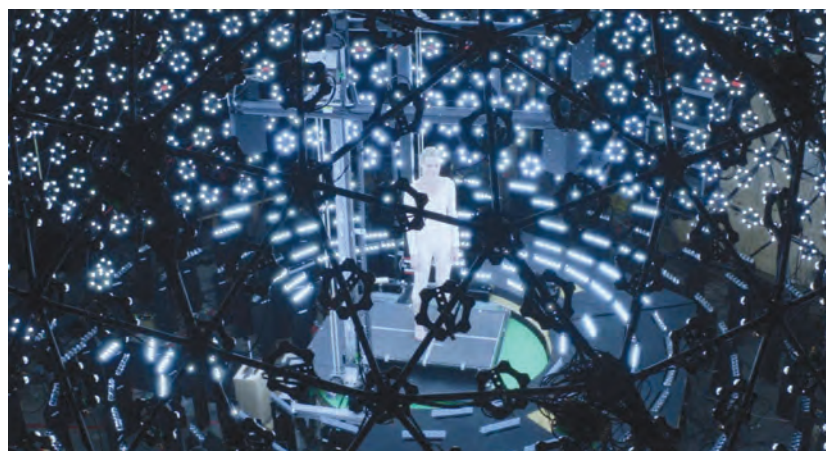
Robin Wright en 2013: cuarenta años después de su primer contrato de cesión de imagen, la civilización se ha derrumbado.

Si en *Vals con Bashir* la animación permitía ver escenas truculentas sin sentirse tan herido por ellas —como si fuera la «cámara imaginaria»<sup>37</sup> que la consciencia utiliza para protegerse del horror—, la elaborada animación de *El congreso* no hace sino aumentar el impacto que supondrá el regreso de Wright a la nauseabunda realidad: un golpe de gracia comparable al que experimenta el espectador en el desenlace de *Vals con Bashir*, cuando el dibujo animado cede el paso al registro documental —el recuerdo recobrado— de la matanza en Sabra y Shatila.

El universo metadieético y autorreferencial del cine que se construye en *El congreso* dará pie, a continuación, a reflexionar sobre la identidad del actor enfrentado a su doble tecnológico o avatar, para incidir finalmente en la dicotomía que se establece entre *archivo* y *memoria* y que concluye con el borrado de lo humano.

### 3. Máquinas para reinventar lo humano: de la búsqueda de la inmortalidad al apocalipsis de la cultura

Como se apuntaba en la «Introducción», *El congreso* coincide con *Holy Motors* en proponer una interesante deliberación sobre la identidad del actor, que en la película de Leos Carax se deconstruye en un enigma irresoluble. *El congreso* toma como punto de partida la vida de una actriz que observa cómo su identidad se desvanece al servicio de la nueva industria del cine, marcada por la imagen digital. Sin embargo, el mundo de Hollywood es consustancial a esta disolución de la personalidad, como observa Edgar Morin cuando explica que la estrella de cine está obligada a llevar dos vidas: la de



Robin Wright, presa en la máquina que absorberá sus sentimientos más profundos.

[37] Como aprecia Bruno Hachero a partir de Georges Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, 2004), la anécdota que refiere en el filme la Dra. Zahava Solomon sobre el fotógrafo que entra en shock al ver los caballos moribundos en el hipódromo de Beirut resume «todo el sentido del dispositivo que propone *Vals con Bashir*»: el de la animación como «cámara imaginaria» o «distancia que protege, que aísla al individuo del horror en que está inmerso», pero que se rompe cuando una experiencia interpela violentamente al espectador. Bruno Hachero Hernández, «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror» (*Con A de animación*, n.º 5 [Animación: punto de encuentro], 2015), p. 116.

Harvey Keitel como AI, el agente de Robin Wright, durante el monólogo que protagoniza al final de la primera mitad del filme.



[38] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 44

[39] Acerca de la *ficcionalización* que experimenta la vida del actor hollywoodiense, desdoblada entre persona y *estrella*—la caracterización asociada a un personaje paradigmático, que se convierte en objeto de deseo—, es significativo recordar las palabras de Rita Hayworth sobre su vida amorosa: por ejemplo, en el cénit de su fama, Rita Hayworth declaraba amargamente que los hombres «se enamoraban de Gilda, pero se despertaban conmigo» (John Kobal, *Rita Hayworth: Portrait of a Love Goddess* [Nueva York, Berkley, 1977]). Asimismo, Grace Kelly señalaba que, para cualquier taxista de Hollywood, ella era meramente «alguien que se parece a Grace Kelly» (Frédéric Mitterrand, *Los años de Grace Kelly, Princesa de Mónaco* [Mónaco, Skira / Grimaldi Forum Monaco, 2007], p. 84).

[40] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 24 (La traducción es nuestra).

sus películas y la propia, engañando al tedio con inacabables fiestas, mientras «la cámara absorbe la verdadera sustancia humana»<sup>38</sup>. Esta duplicidad de la vida del artista<sup>39</sup> ha acarreado a menudo las trágicas consecuencias que han hecho del cine un medio vampírico, como sugiere la película de Folman en la paradigmática escena del escaneado de la actriz; pero también cuando la protagonista ingresa en el hotel de Ciudad Abrahama y le dicen en recepción: «es la sexta Robin Wright que recibimos hoy». Se trata de un primer aviso del *borrado* de la identidad del actor en el mundo de la fantasía química, usurpada por sus imitadores; una problemática capital en *El congreso*, que supera los bordes de la ciencia-ficción alegórica propuesta por Lem y nos invita ampliamente a establecer relaciones con otros textos literarios que ahondan en la construcción del simulacro.

Dichas obras comparten con *El congreso* ideas *reanimantes* como la exposición (fatal) de la modelo al mecanismo que succiona su imagen —de innegable parentesco con la máquina usurpadora de *La invención de Morel*—, hasta la fascinación por la estrella de cine y el deseo de recrearla en laboratorio —como en la novela peruana *XYZ*, de Clemente Palma (1934)—, pasando, naturalmente, por los inevitables ecos a Oscar Wilde que nos hablan de la identidad del sujeto, diluida, como diría Walter Benjamin, en la *época de su reproductibilidad técnica*. Tal riqueza de diálogos metatextuales incide en una misma idea de fondo: el fantasma de lo siniestro revolotea sobre estas creaciones fáusticas, que en la actualidad se materializan en la digitalización, no solo de actores, sino del mundo.

Jean Baudrillard intuía: «Todas las formas de tecnología punta ilustran el hecho de que, tras sus dobles y sus prótesis, sus clones biológicos y sus imágenes virtuales, la especie humana está fomentando secretamente su desaparición»<sup>40</sup>. Ya sean los habitantes de la isla de Morel o los leones y planetas de la televisión de Lem, si el *cine total dobla* nuestro universo, no es-



taría sino materializando la dualidad que Freud analizaba en *Lo siniestro*<sup>41</sup>, que es, por un lado, la del doble como dispositivo para la inmortalidad —un significado que ha impregnado desde su origen los retratos funerarios— y por otro lado, el temor de ser reemplazados.

La literatura de ficción ha anticipado esta idea repetidas veces, siendo *La invención de Morel* una de las propuestas con mayor calado en las teorías del *cine total*. En la fantasía de Bioy Casares, un artefacto registra las vacaciones de un grupo burgués durante dos semanas en una misteriosa isla; sin embargo, la fatídica consecuencia de la exposición a la máquina es la muerte del sujeto. A pesar de ello, el único espectador vivo de este espectáculo, el fugitivo que llega a la isla, se inmola deliberadamente para poder formar parte del grupo. Edgar Morin observa a propósito de esta isla dedicada a la eternidad, de este «sueño colectivo organizado»: «El cine total, que absorbe finalmente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad»<sup>42</sup>. En este universo desdoblado, lo humano no se preserva, sino que se desvanece atrapado por la seducción de las imágenes.

Por su parte, como apunta Daniel Mesa Gancedo en su encomiable estudio sobre los personajes artificiales en la literatura sudamericana, la novela *XYZ* incide en la idea de que solo existe un número limitado de tipos humanos, de los cuales las estrellas de cine son los más paradigmáticos<sup>43</sup>. En la novela, un científico narcisista, Rolland XYZ, se refugia en una isla para llevar a cabo experimentos a medio camino entre la manipulación genética y la ingeniería nuclear que le permitan materializar los sueños de la imaginación: la creación de seres mitológicos que completen la creación inacabada de Dios. Sin embargo, perdido por una suerte de nostalgia erótica, el científico se detiene en un estadio inicial de su experimento: la reproducción *clónica* de las mayores estrellas de cine de la época, entre ellas, Greta Garbo, Jeanette McDonald e incluso el ya difunto Rodolfo Valentino, redivivo a partir de sus películas, pues estos replicantes de las estrellas son en todo semejantes a cómo aparecen en el celuloide y no en la vida misma.

Significativamente, tanto en *La invención de Morel* como en *XYZ*, la forma cinematográfica supone una parte integral en la fabricación de sus simulacros: el modelo que prioriza, pues, no es la realidad sino la *apariencia*. Asimismo, en la novela de Bioy Casares, la posibilidad de crear reproducciones de los individuos se basa en lo que Mesa Gancedo define como «estrategia metonímica»<sup>44</sup>: la combinación de las emisiones del fonógrafo, del cinematógrafo y de otros tantos dispositivos que se apropian de los atributos de lo viviente para crear sus fantasmas artificiales. No en balde, en *El congreso*, el avatar de Tom Cruise en Ciudad Abrahama —único superviviente del *star system*, junto con Wright—, ya no es él mismo, sino que parece haberse quedado atrapado en su propio papel en *Top Gun* (Tony Scott, 1986). Asimismo, Robin Wright presencia cómo su doble hiperrealista —verdadera *Eva Futura* en la utopía propuesta por Folman, indiferenciable de la Robin

[41] Sigmund Freud, «Lo siniestro», en *Sigmund Freud. Obras Completas, vol. 13* (Barcelona, Orbis, 1988).

[42] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 47.

[43] Daniel Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002), p. 267.

[44] *Ibid.*, p. 302.

Alegoría de archivo digital como sepultura: Robin Wright es congelada por el mismo operario que la digitalizó veinte años antes.



[45] Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), p. 38.

[46] *Ibid.*, p.39. Paralelamente, a este respecto, una parte de la prensa celebraba el poder *reanimante* del cinematógrafo tras su presentación, como puede leerse en esa crónica de *La poste* (30 de diciembre de 1895): «Cuando todos puedan fotografiar a sus seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con las palabras al filo de los labios, la muerte dejará de ser absoluta» (citado por Alejandro Montiel Mues, *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos, 1992), p. 14.

[47] Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 39.

[48] La referencia al Holocausto no es casual, puesto que se evoca en diversas escenas y diálogos de la película, siendo aplicable la siguiente reflexión de Alan Cholodenko: «No lidiamos solo con una mera cultura del borrado, sino con el borrado del período cultural, borrado como hipercultura; yo llamo a esto el apocalipsis, el holocausto de la cultura [...] ya que es el apocalipsis, el holocausto, de lo humano, borrado en lo hiperhumano, el ordenador deviniendo no solo el archivo sino, como tal archivo, la cripta de (los recuerdos de) lo humano». Cholodenko, «Computer Says No', or the Erasure of the Human», p. 32. (La traducción es nuestra).

Wright original—, vende con argumentos banales la última superproducción que se ha realizado con su imagen, mientras ella ya no es reconocida.

Como sugiere Burch, desde sus orígenes, el cine se alineó «en el campo de la ideología frankensteiniana»<sup>45</sup> con el diorama, el estereoscopio, los infinitos bioscopios, zootropos y múltiples inventos en cuyo nombre destacaba el afán de atrapar la vida para así realizar con el cinematógrafo «la fantasía suprema: suprimir la muerte»<sup>46</sup>. En *El congreso*, la digitalización se presenta como el medio para alcanzar el estado superlativo de la fama: la *inmortalidad*. Pero, como Morel, Rotwang o el Rolland XYZ de la novela de Palma, quien se atreve a usurpar el papel del divino creador no tardará en sufrir un bíblico castigo: al final de la película, el conglomerado Miramount se habrá transformado en desecho, en basura, en el plástico gastado con el que se cubre un indigente. Como vislumbraba Baudrillard, lo virtual se ha convertido en «solución final de lo real»<sup>47</sup>; en apocalipsis<sup>48</sup> de la cultura y, con ella, de lo humano. El «Reino de las Sombras» de Máximo Gorki ha reemplazado al mundo.

Sin duda, el centro neurálgico de *El congreso* se puede encontrar en la secuencia del escaneo de la actriz, espeluznante y conmovedora a un tiempo. Aunque la digitalización de actores es ya moneda corriente en Hollywood, Ari Folman ideó un llamativo complejo de *flashes* tapizando una esfera que, con el ensordecedor estruendo de un TAC, intimidan a la dubitativa Robin Wright, consciente de que la exposición a la desasosegante máquina marca un punto de no retorno. El escáner, inmisericorde, devorará todas las emociones auténticas de la actriz, que fluirán desde la risa al llanto mientras escucha las confesiones de su cómplice representante. La escena tiene cierto aroma a la fabricación de Futura, o Parodia, en la novela de Thea Von Harbou, *Metrópolis* (1926), cuando en pleno proceso de transferencia de la imagen de la dulce María al temible robot, Rotwang le ruega a María que no solo llore y que intente también reír para que el androide se apropie de ese sentimiento.





Robin Wright y el doctor Barker (Paul Giamatti), evaluando la pérdida sensorial progresiva que sufre Aaron (Kodi Smit-McPhee).

Robin Wright solo cede a su copiado porque, de otra manera, dejará de existir como artista, excluida de los nuevos medios. Lo que no es escaneado, digitalizado, contabilizado, se pierde para siempre; sin embargo, la paradoja es que todo lo que se almacena en el archivo digital sufre el exilio de la memoria viva. La escena en que Wright es congelada, tras su intoxicación durante el ataque a Ciudad Abrahama, presenta un inquietante paralelismo con la de su escaneado: el mismo personaje que la digitaliza es quien la deposita en su cripta helada, lo que nos permite reforzar aquí la relación que traza el filme entre *archivo* y *sepultura*. Solo el recuerdo de su hijo Aaron (Kodi Smit McPhee) —aquejado de una enfermedad que lo vuelve progresivamente sordo y ciego— será el hilo de Ariadna que permitirá a Robin Wright escapar de la encerrona química, como anticipa la secuencia del sueño donde ambos avanzan por el hielo sujetos al hilo de una cometa, la *memoria*: el peso de sus recuerdos, su autoconsciencia como persona, ayudan a Wright a desprenderse del simulacro, aunque sea para convertirse en testigo del holocausto de lo humano.

Al igual que *Vals con Bashir*, *El congreso* puede considerarse como un canto a la memoria como cualidad humana que resguarda el conocimiento y la sabiduría; ante la capacidad de la máquina de archivar mucho y, a la vez, muy poco; ante una revolución de la información que apunta a un proceso hipertrófico de la cultura en el sentido baudrillardiano: donde lo humano y la realidad misma han sido borrados.

### Consideraciones finales

Los subtextos presentes en *El congreso* parecen inagotables. Si con *Vals con Bashir*, el filme en sí podía reconocerse como una analogía de su propia fun-

ción terapéutica —por cuanto, para Ari Folman, hacer la película significaba *recordar*—, en *El congreso*, el cine mismo se convierte en el aparato simbólico que vertebra la crítica de Folman. Esta crítica, que tiene como objetivo último la máquina del consumo con la que nos evadimos de los problemas reales, disecciona el cine como industria y la imagen animada como lenguaje, ofreciendo una visión nostálgica del medio.

Si bien las coincidencias narrativas entre *El congreso* y la novela en que se inspira son muy puntuales, su afinidad de fondo es considerable, causando en el espectador/lector un malestar que le obliga a recapacitar sobre nuestro modelo socioeconómico y el impacto de las tecnologías mediante. Indudablemente, la película nos ofrece un análisis pesimista sobre en qué se puede transformar esa máquina que, como decía Edgar Morin refiriéndose a *la máquina del cinematógrafo*, «solo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas»<sup>49</sup>, y de la que, en cambio, ya no sabemos prescindir<sup>50</sup>. Su formulación del cine del futuro como una alucinación que llena los vacíos de la vida, llegando a apoderarse totalmente de ella, no solo ha sido preconizada por la literatura de ficción, sino por la crítica de cine en torno a la idea de *cine total*, aunque dicha hiperestesia ya es un hecho: el sueño organizado colectivamente no es sino el de las redes sociales, el de la *nube*, la música del i-Pod, los mensajes que urge atender mientras caminamos por la calle —nunca en línea recta—, zombificados: donde lo *hiperhumano*, la *sombra*, ha hecho del cuerpo su propia cripta. Como adelantaba Baudrillard, «no hay lugar para ambos, la ilusión del mundo y la programación virtual del mundo. No hay lugar para ambos, el mundo y su doble»<sup>51</sup>.

Por otro lado, en *El congreso*, los cambios de lenguaje visual obedecen a la necesidad del argumento de sugerir infinitos subniveles de fantasía, como sugiere el original literario; pero, además, Ari Folman apuesta por el dibujo animado como una dimensión autorreferencial, no solo porque de esta forma defiende sólidamente su voluntad de seguir moviéndose en la *periferia* del sistema —tanto por su oposición a la «estética de lo ilusorio» que predomina en el Hollywood actual<sup>52</sup>, como por su independencia como realizador—, sino también porque el poder metafórico del dibujo animado, su tendencia a reducir la realidad a unas pocas formas, multiplica el simbolismo de la imagen; porque el dibujo animado siempre resultará más *mágico* que el ilusionismo de la imagen de síntesis.

En este sentido, la animación de *El congreso* no solo juega un interesante rol al evitar una ilusión de verosimilitud —la «suspensión de incredulidad» que en el cine de Hollywood facilita mediante los gráficos digitales hiperrealistas<sup>53</sup>—, sino que también reemplaza ese estado por una experiencia estética deliberadamente artificiosa, donde el cine es consciente de sí mismo como si estuviéramos en un sueño lúcido, adentrándonos en una entidad tan inestable y *animada* como la vida psíquica, inaccesible por otro medio que no sea la evocación que nos permite «imaginar el mundo desde la perspectiva del otro»<sup>54</sup>.

[49] Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 19.

[50] «Si mañana pudiéramos detener la enfermedad, pero eso significase el final del cine, ¿quién cambiaría la fantasía por la realidad? Ese es el terrorífico núcleo de “El congreso”. Necesitamos historias para enmascarar el vacío de la existencia». Tafoya, «The Congress». (La traducción es nuestra).

[51] Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», p. 27. (La traducción es nuestra).

[52] Andrew Darley, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros de los medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 183.

[53] *Ibid.*, p. 253.

[54] «La animación [...] se está empleando cada vez más como una herramienta para evocar experiencias en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades. Al visualizar estos aspectos invisibles de la vida, a menudo en un estilo abstracto o simbólico, la animación, que funciona en este modo evocativo, nos permite imaginar el mundo desde la perspectiva de otro». Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, p. 25. (La traducción es nuestra).

Pero *El congreso* es, sobre todo, un filme que pretende reflexionar sobre la libertad de elección y la imposibilidad de conocer la verdad. Incluso John Grierson, uno de los padres del cine documental, definía el género como «el tratamiento creativo de la realidad»<sup>55</sup>, una premisa de la que Ari Folman se apropió en su viaje histórico en *Vals con Bashir*. En su visión de *El congreso*, «la verdad» se opone a la «fiesta química», aunque nadie quiere verla: «Antes escondíamos la verdad con antidepresivos; ahora reinventamos la realidad», explica el doctor Barker (Paul Giamatti) a Robin Wright. Pero, sobre todo, lo que Ari Folman cuestiona es la inexistencia de opciones alternativas, la incapacidad para elegir otra cosa, si no es rendirse al simulacro: allí donde Miramont afirma haber creado la fórmula de la «libre elección», la auténtica felicidad que proporciona la química no es tal sin la posibilidad de *elegir* ser infeliz. Igualmente, la libertad de elección no es posible si se carece de libertad para equivocarse. Cuando, como afirma Cholodenko a partir de Baudrillard, el poder se ha transformado en «hiperpoder» y el conocimiento en «hiperconocimiento», en sus «formas puras y vacías»<sup>56</sup>, poco más queda por hacer, salvo, como indica a Wright el mismo personaje de la película, «esperar la muerte en esta verdad inmunda o alucinando en el otro lado».

*El congreso* no solo retoma las sugerencias que emanan del texto de Stanisław Lem, sino que reanima toda una tradición del dibujo animado y contribuye a ilustrar de manera crítica una página futura de la historia del cine: la de su desaparición tal como lo conocemos, disuelto en una miríada de lenguajes, géneros y plataformas, donde la animación digital juega un papel esencial. Ari Folman —embarcado actualmente en una atractiva adaptación de *El diario de Anna Frank*, que combinará acción real con animación *stop-motion*— personifica, de algún modo, una militante resistencia a cualquier forma consensuada de hacer cine, si bien su lenguaje deliberadamente heterogéneo se convierte en una forma privilegiada de establecer relaciones tan desasosegantes como provocativas entre lo real y todas las conjuras de lo imaginario.

Con especial agradecimiento a Daniel P. Álava y Dr. Alan Cholodenko.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, «Aesthetic Illusion and Virtual Reality», en Nicholas Zurbrugg (ed.), *Art and Artefact* (Londres, SAGE, 1997), pp. 19-27.
- *Passwords* (Nueva York, Verso, 2003).
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, en Adolfo Bioy Casares y Marcelo Pichon Rivière (eds.), *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005), pp. 25-82.
- BROOKS, Xan, «Cannes 2013: The Congress – review» (*The Guardian*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2013/may/16/thecongressreview>> (18 / 04 / 2016).

[55] Citado en Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, p. 1.

[56] «Gobernados tanto por el ordenador como por su modelo animante, operador y mnemotecnológico, prótesis archivística y mediante, “el ordenador” incluyendo el ordenador “humano”, lo humano como ordenador, como ciborg, como “más humano que lo humano” [...], aquí, poder y conocimiento se convierten en *hiperpoder* e *hiperconocimiento*, sus formas puras y vacías» Alan Cholodenko, «Computer Says No’, or the Erasure of the Human», p. 36. (La traducción es nuestra).

- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid, Cátedra, 1981).
- CHOLODENKO, Alan, «'Computer Says No', or the Erasure of the Human», en Brad Buckley y John Conomos (eds.), *Erasure. The Spectre of Cultural Memory* (Oxford, Libri Publishing, 2015), pp. 31-47.
- DARLEY, Andrew, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros de los medios de comunicación* (Barcelona, Paidós, 2001).
- DEBRUGE, Peter, «Cannes Film Review: 'The Congress'» (*Variety*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-film-review-the-congress-1200482236/>> (20 / 04 / 2016).
- EISENSTEIN, Sergei, *Disney*, en Oksana Bulgakowa y Dietmar Hochmuth (eds.), *Sergei Eisenstein / Disney* (Berlín y San Francisco, Potemkin Press, 2011), pp. 9-123.
- ESTRADA, Javier H., «Transitando universos paralelos. Entrevista a Ari Folman» (*Caimán cuadernos de cine*, n.º 30 [81], septiembre de 2014), pp. 36-40.
- FEYERSINGER, Erwin, «Diegetic Short Circuits: Metalepsis in Animation» (*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 5[3], November 2010), pp. 279-294.
- FREUD, Sigmund, «Lo siniestro», en *Sigmund Freud. Obras completas, vol. 13* (Barcelona, Orbis, 1988).
- GENETTE, Gérard, *Métalepse: de la figure à la fiction* (Paris, Seuil, 2004).
- HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno, «Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror» (*Con A de animación*, n.º 5, 2015), pp. 114-125.
- HONESS ROE, Annabelle, *Animated Documentary* (Londres, Palgrave Macmillan, 2013).
- HUTCHINSON, Kate, «Robin Wright in *The Congress*: Dark Side of the Toon» (*The Guardian*, 11 de agosto de 2014). Disponible en: <<http://www.theguardian.com/film/2014/aug/11/ari-folman-the-congress-robin-wright>> (20 / 04 / 2016).
- KOBAL, John, *Rita Hayworth: Portrait of a Love Goddess* (Nueva York, Berkley, 1977).
- KRAMMER, George, «Ari Folman on The Genius of Stanislaw Lem» (*Culture.pl*, 31 de marzo de 2011). Disponible en: <<http://culture.pl/en/article/ari-folman-on-the-genius-of-stanislaw-lem>> (18/04/2016).
- KRIGER, Judith, *Animated Realism. A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (Oxford, Focal Press, 2012).
- LEM, Stanislaw, *El congreso de futurología* (Barcelona, Bruguera, 1981). Edición digital por Walter López, disponible en: <<http://www.sicapacitacion.com/lib/Lem.%20Stanislaw%20-%20El%20Congreso%20de%20Futurologia.pdf>> (11 / 03 / 2015).
- MCCARTHY, Todd, «*The Congress*: Cannes Review» (*Hollywood Reporter*, 16 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/congress-cannes-review-523950>> (25/04/2016).
- MESA GANCEDO, Daniel, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, Premsas Universitarias de Zaragoza, 2002).
- MITTERRAND, Frédéric, *Los años de Grace Kelly, princesa de Mónaco* (Mónaco, Skira/Grimaldi Forum Monaco, 2007).
- MONTIEL MUES, Alejandro, *Teorías del cine. Un balance histórico* (Barcelona, Montesinos, 1992).
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona, Paidós, 2001).
- PICHON RIVIÈRE, Marcelo, «Nota», en Adolfo Bioy Casares y Marcelo Pichon Rivière (eds.), *La invención y la trama. Obras escogidas* (Barcelona, Tusquets, 2005), pp. 83-86.

- SÁNCHEZ, Sergi, «Memorias de una actriz ilustrada» (*Caimán cuadernos de cine*, septiembre de 2014, n.º 30 [81]), pp. 36-38.
- SILVIO, Teri, «Animation: The New Performance?» (*Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 20, issue 2, 2010), pp. 422-438.
- TAFOYA, Scout, «*The Congress*» (*RogerEbert.com*, 29 de agosto de 2014). Disponible en: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-congress-2014>> (30/04/2016).

# JUVENTUD EN MARCHA (2006), DE PEDRO COSTA. LA MISIVA NEGADA. PALABRA, MEMORIA Y RESISTENCIA

Colossal Youth (2006), by Pedro Costa. *The Denied Letter. Speech, Memory and Resistance*

LOURDES MONTEERRUBIO IBÁÑEZ<sup>a</sup>

Universidad Complutense de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.005>

## RESUMEN

El presente artículo estudia la presencia del elemento epistolar en la obra *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), de Pedro Costa. Su análisis filmico pretende demostrar cómo la imposibilidad de la escritura de una carta se convierte en acto de resistencia de la palabra y la memoria frente a la marginación y la exclusión que sufren los inmigrados. La misiva negada se transforma, entonces, en progresivos y reiterados recitados que construyen su contenido al tiempo que definen la naturaleza de esta *resistencia epistolar* mediante variaciones en su puesta en escena. La estética de la hibridación documental-ficción desarrollada por el cineasta a través del uso de la imagen digital se confirma como definitoria de un cine contemporáneo que evidencia su relación y evolución respecto de la modernidad cinematográfica. Mediante la estilización, abstracción y ficcionalización de una materia prima documental, la realidad del barrio de Fontainhas, Costa genera una atemporalidad de naturaleza mental, donde se revela una *imagen esencial* que recupera el concepto de *indiscernibilidad* enunciado por Gilles Deleuze en torno a la imagen-tiempo de la modernidad; una estética de reescritura de lo real que se produce, igualmente, con la materia epistolar, donde una carta de Robert Desnos escrita desde un campo de concentración antes de su muerte se convierte en palimpsesto epistolar creado por Costa a fin de atestiguar la necesidad de memoria de los excluidos; una carta nunca escrita y constantemente recitada dentro de una atemporalidad que permite el diálogo del remitente epistolar con su identidad pasada. La misiva sufre, de este modo, el mismo proceso de abstracción que la propuesta estética del cineasta con el objetivo de hallar la *imagen esencial epistolar* que persigue el autor, la de un acto de resistencia política y artística compartido, gracias a la presencia de esta insólita misiva negada.

**Palabras clave:** Pedro Costa, cine contemporáneo, misiva, imagen digital, análisis filmico.

[a] LOURDES MONTEERRUBIO IBÁÑEZ es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo el título de doctora dentro del programa *Literatura y artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Ha colaborado como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma – España* y ha publicado artículos sobre la relación entre literatura y cine en la obra de Marguerite Duras, el film-ensayo francés y el autorretrato filmico. En la actualidad es miembro del grupo de investigación interdisciplinar *La Europa de la escritura*. Sus líneas de investigación se desarrollan en torno a las relaciones entre la literatura y el cine contemporáneos y las formas filmicas de la *enunciación* del yo.



## ABSTRACT

The aim of this article is studying the use of the epistolary device in the film *Colossal Youth (Juventude em marcha, 2006)*, by Pedro Costa. I will analyse this element to demonstrate how the impossibility of writing a letter becomes an act of resistance, by means of speech and memory, against the marginalization and exclusion suffered by immigrants. The denied letter then turns into progressive and repeated recitations that construct its content while defining the nature of this epistolary resistance by the variations in its *mise en scene*. The aesthetics of the hybridization of documentary and fiction, achieved through the author's use of digital image, defines itself as representative of a contemporary cinema that reveals its relation and evolution in regard to modern cinema. By means of the stylization, abstraction and fictionalization of a documentary raw material, the reality of the Fontainhas neighbourhood, Costa generates a timelessness of a mental nature where an *essential image* is revealed; an image that recovers the concept of *indiscernibility* enunciated by Gilles Deleuze about the time-image of the modern cinema. An aesthetics of a rewriting of reality which is also produced in the epistolary material, where a Robert Desnos's real letter, written from a concentration camp before his death, becomes an epistolary palimpsest created by Costa in order to testify the necessity of memory of excluded people. A letter never written and repeatedly recited inside a timelessness that allows the dialogue of the sender with his past identity. Thus, the letter suffers from the same abstraction process of the filmmaker's aesthetics proposal with the aim of finding the *epistolary essential image* pursued by Costa, the image of a shared act of politic and artistic resistance, thanks to the presence of this unique denied letter.

**Keywords:** Pedro Costa, contemporary cinema, letter, digital image, film analysis.

### 1. Introducción

Tras sus dos primeros largometrajes, *O sangue* (1989) y *Casa de lava* (1994), Pedro Costa escribe y dirige *Ossos* (1997), primer largometraje situado en el barrio de Fontainhas, suburbio de la periferia lisboeta de población mayoritariamente inmigrante, proveniente de las antiguas colonias portuguesas en África. El descubrimiento de la realidad del barrio se produce como consecuencia del rodaje de su anterior película, *Casa de lava*, que tuvo lugar en Cabo Verde. Allí conoce a personas que le piden que entregue cartas y paquetes a sus familiares en Lisboa, en Fontainhas. Costa entra en contacto entonces con la realidad de este barrio y las múltiples problemáticas de sus habitantes y decide que sea el escenario donde trascurra la acción de *Ossos*. Para encarnar a sus personajes, el cineasta recurre tanto a actores profesionales como a no actores habitantes del barrio. De este modo, conoce a Vanda Duarte, quien protagonizará el film interpretando a Clotilde.

Pese al amplio reconocimiento obtenido por esta película de ficción, Pedro Costa no se siente satisfecho del universo construido y decide embarcarse en un trabajo de base documental sobre Vanda Duarte. Así nace *En el cuarto de Vanda* (*No quarto da Vanda*, 2000), mostración del día a día de su protagonista en la que diversos personajes reales de Fontainhas son captados por la mirada del director mientras el barrio está siendo derribado. Costa encuentra en este trabajo más íntimo y solitario el registro adecuado a sus propósitos, en una experiencia del tiempo de rodaje (casi un año y medio) posible gracias a la tecnología digital utilizada.

Con *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), el cineasta atestigua la inminente desaparición del suburbio (en realidad, la demolición ya había finalizado durante el rodaje). El barrio que estaba siendo derribado en *En el cuarto de Vanda* ha sido ya derruido y sus habitantes, realojados en construcciones de protección oficial en Casal da Boba. Ventura, personaje real de Fontainhas ya presente en aquel film, es ahora el protagonista. La película muestra los encuentros de este con sus hijos ficticios —Vanda entre ellos— en el espacio ajeno de sus nuevas residencias o las antiguas a punto de desaparecer. De nuevo, una experiencia cinematográfica gira alrededor de personajes reales, que el director portugués retrata en una dimensión de ficción basándose en la historia de Ventura. El método de trabajo es el mismo que en su anterior película, tanto en los tiempos de rodaje como en la tecnología digital utilizada. Es este film, *Juventud en marcha*, el objeto de nuestro estudio, con el que pretendemos analizar la función y finalidad de la presencia del dispositivo epistolar: una carta de amor nunca escrita y constantemente recitada.

## 2. La materia epistolar en la obra de Pedro Costa

La presencia de la materia epistolar es una constante de relevancia en la obra de Pedro Costa. Su primer cortometraje, realizado para la RTP (Rádio e Televisao de Portugal) y dirigido a un público infantil, tiene por título *Cartas a Julia* (1987) y fue galardonado con el Gran Premio del Instituto Portugués de Cine al mejor film para niños. En su primer largometraje, *O sangue* (1989), el padre de Vicente y Nino —los protagonistas— esconde una carta junto a una importante suma de dinero, una misiva dirigida a sus hijos en caso de que algo le sucediese. Sin embargo, la carta nunca se realiza, ya que ni es completada en su escritura por parte del padre ni en su lectura por la de Vicente. Este último escribirá una segunda misiva suplantando al fallecido progenitor y dirigida a ellos mismos, como coartada para la desaparición del primero. De nuevo, se produce una mutación estéril de la comunicación epistolar hasta generar una farsa que los mismos personajes inventan para después creerse.

NINO: ¿Qué escribes?

VICENTE: Una carta.

NINO: ¿A quién?

VICENTE: A nosotros. Solo que no la hemos recibido todavía. Quizá llegue la semana que viene.

[...]

NINO: No ha llegado ninguna carta.

VICENTE: Llegará. Papá no va a olvidarse.

De este modo, la realización fallida de la misiva es instrumentalizada por la ficción para desarrollar la trama del film, en ambos casos como materialización del engaño. En lo que respecta a *Casa de lava*, esta podría interpretarse, desde el prisma epistolar de nuestro análisis, como la prefiguración del Cabo Verde (Isla de Fogo) al que remitirá más tarde *Juventud en marcha*. Además, la carta que Lento y Ventura nunca llegarán a escribir en esta última aparece manuscrita en la primera. Al sufrir el accidente, Leão llevaba en el bolsillo «una carta llena de faltas sellada por su pueblo», única pertenencia que conserva cuando, tras dos meses en coma, es devuelto a Cabo Verde. La carta se prefigura entonces como seña identitaria de estos personajes desposeídos, con la esencial huella cultural de la lengua criolla. A continuación, Mariana leerá las cartas que Edith guarda en un cajón. Le pide a Tina que le traduzca una, ya que no entiende el criollo. Se trata, salvo un pequeño añadido, del mismo texto epistolar de Ventura en *Juventud en marcha*. Más tarde, Edith le pedirá también a Tina que le guarde el resto de su correspondencia (a falta de la carta que cogió Mariana). La preservación de la identidad del personaje de Leão se cifra así en la conservación y reconocimiento de su correspondencia, una temática identitaria que recuperará el cineasta en *Juventud en marcha*:

MARIANA: Tengo una cosa tuya. Te la quité cuando dormías. No fue por maldad, solo quería saber. La tienes que romper, ¿lo prometes?

LEAO: ¿Para mí? No sé leer.

MARIANA: Escucha bien. Es tu letra.

LEAO: No sé escribir.

MARIANA: ¿Quién te escribía las cartas? [...] *Nhacrecheu...*

LEAO: Deja.

Estas dos misivas, la de Edith y la de Leão, se confunden así en la lectura clandestina de Mariana, lectura que persigue entender la naturaleza de las relaciones de sus protagonistas epistolares. *Ossos* supone entonces el primer acercamiento de Pedro Costa a la realidad a la que le reenvían las personas que conoce en Cabo Verde. Las cartas y paquetes que le son confiados al equipo de la película para que las entregue en Lisboa a los familiares emigrados son las que llevan al cineasta a Fontainhas, y *Ossos* materializa el contacto, a través de la ficción cinematográfica, con ese espacio. Con *En el cuarto de Vanda* se produce el verdadero conocimiento y exploración del barrio, para poder llegar



*Casa de lava*  
(Pedro Costa, 1994).

después a la realización de una obra tan compleja y reveladora como *Juventud en marcha*. En ella, Costa retoma el texto epistolar que apareciera en *Casa de lava* para dotarlo en esta ocasión de un valor extraordinario. El elemento epistolar evoluciona desde la función narrativa en el interior de la ficción hasta convertirse en elemento protagónico y representativo del discurso cinematográfico del cineasta. La carta genera, entonces, una atemporalidad imprescindible para la expresión y transmisión de dicho discurso. Además, es preciso evidenciar que, pese a esta evolución, la misiva siempre se presenta como fallida: por incompleta, por no reconocida o por irrealizada.

### 3. La imagen digital. Hibridación documental-ficción

La evolución de la presencia de la materia epistolar va unida a la evolución en la tecnología audiovisual utilizada por el cineasta. De la película fotoquímica en 35 mm de *Casa de lava y Ossos*, Costa pasará, como metodología para abordar la experiencia de esencia documental de *En el cuarto de Vanda*, a la imagen digital de baja definición. La incursión de Costa en la cotidianidad del barrio se hace posible al no estar sujeta a las necesidades de los grandes equipos de producción de 35 mm. Con una pequeña cámara digital, el director puede llevar a cabo una experiencia lo menos desnaturalizada posible, ya que será estrictamente él, en muchos momentos, el único testigo de sus grabaciones. No obstante, el gran logro de Costa no se cifra en el uso de la imagen digital como medio más propicio desde el punto de vista de la producción de sus nuevas experiencias cinematográficas, sino en el de otorgarle a su filmación una identidad propia, creando una propuesta visual donde la imagen digital se convierte en discurso estético en sí mismo, en perfecta sintonía con sus intenciones narrativas; una experiencia definitoria del cine contemporáneo, como indica Àngel Quintana en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011):

En este momento, lo real de la representación no cesa de ocupar el espacio de la representación de lo real. Para recobrar su auténtico sentido, el cine parece necesitar recuperar sus lazos con el documento. El digital ha alimentado ese deseo de capturar los vestigios de lo transitorio, el afán de registrar el mundo para hacerlo visible de nuevo. El gesto no ha servido para resucitar una categoría como el cine documental, entendido en el sentido ortodoxo del término, sino para cuestionar la tenue frontera que separa lo ficticio de lo real. Lo auténticamente nuevo no surge del camino que conduce hacia lo virtual, sino del proceso de hibridación de la imagen [...]. La hibridación entre reproducción y representación es lo que marca los signos del tiempo y lo que vuelve compleja la naturaleza de las imágenes. Cuando existen formas de circulación de imágenes de todo tipo, la hibridación del medio se ha convertido en el punto de partida de una posible hibridación de las imágenes de lo real, mientras que la relación de la imagen con el factor tiempo no cesa de fortalecerse<sup>1</sup>.

[1] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acanalado, 2011), pp. 81- 82.

### 3.1. Textura de la imagen

Costa destila una imagen digital que se define en las densas penumbras y los subexpuestos, proporcionando una textura muy concreta, donde la respuesta limitada que esta tecnología presenta en las luces bajas genera una suerte de pulsión de la imagen que, a su vez, acerca la naturaleza de esta a lo pictórico. Una idea de indefinición y mancha convierte los cuerpos en volúmenes, alejándose de la imagen saturada, tanto de luz como de color, que suele ofrecernos esta tecnología, para buscar «una nueva estética basada en las texturas de la propia imagen digital»<sup>2</sup>. La escasa iluminación, casi siempre natural —se sustituyen los proyectores por reflectores—, genera una densa penumbra y materializa así una pesada atmósfera que, en el caso de *Juventud en marcha*, se convierte en metáfora visual del desgaste existencial de sus personajes. Las escenas entre Ventura y Lento, que conforman la irrealizable tarea de la escritura de la carta, se desarrollan en un espacio cerrado, en una casi oscuridad convertida en *penumbra identitaria* de los desposeídos, otorgándole al espacio mostrado una dimensión psíquica, como expone Adrian Martin:



En el cuarto de Vanda  
(*No quarto da Vanda*, 2000).

Costa cava en lo profundo del espacio imaginario psíquico que se abre ante sí cuando se enfrenta a ese pequeño territorio familiar, esa calle o ese entorno [...]. Costa nos lleva (como diría Nicole Brenez) a una profunda *anamorfosis*: un movimiento de transformación que no deja a nada ni a nadie sin tocar, mientras aún retiene la turbia media luz propia de la penumbra del mundo<sup>3</sup>.

### 3.2. Estatismo de la cámara

La elección de la cámara fija es otra decisión clave del cineasta frente al uso habitual de esta tecnología donde, por su ligereza, los movimientos de cámara suelen proliferar. De este modo, desaparece todo artificio y se le concede a los cuerpos una gravedad y peso muy singulares, que transmiten el respeto y sincero interés de la mirada de Costa. Los cuerpos de Lento y Ventura manifiestan ese mismo estatismo, aparecen sentados o tumbados, sus escasos movimientos son lentos y costosos. Este estatismo de la cámara trabaja en la misma dirección que la iluminación:

Los planos estáticos de Pedro Costa buscan los flujos internos de la imagen informática a partir de contraluces, contrastes bruscos y juegos formales. Costa anula el movimiento de los cuerpos para establecer un distanciamiento que rompe con la fisicidad de las cámaras móviles y potencia la abstracción. Los cuerpos se transforman en volúmenes<sup>4</sup>.

[2] Àngel Quintana, «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/el-cine-de-pedro-costa.html>> (28/03/16).

[3] Adrian Martin, «Pedro Costa: la vida interior de una película», en *¿Qué es el cine moderno?* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008), p. 206 (reedición en portugués: «A vida interior de um filme», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* [Lisboa, Orfeu Negro, 2009], p. 97).

[4] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, p. 160.

### 3.3. Encuadres

El contrapicado de los encuadres y la situación de los personajes en la parte inferior de los mismos les confiere a los cuerpos un peso, una gravedad, que también poseerá el recitado epistolar; encuadres que fragmentan el espacio cerrado que habitan Lento y Ventura, lo que incide en la idea de abstracción, de la necesidad de recomponer el espacio, al igual que será preciso reconstruir la misiva y la historia de Ventura. La fragmentación referida combina los planos generales con los cuadros vacíos y los primeros planos. Todo ello revela una mirada anterior a los personajes, que habita su espacio, a la espera de la entrada y salida de los mismos. Los encuadres se elevan a la categoría de secuencias:

Costa ha desarrollado un notable repertorio de encuadres pictóricos. Fuertes diagonales, líneas en perspectiva que caen descarnadamente, agrupaciones de figuras y formas que definen con audacia cada imagen. Existe una geografía dinámica, una solidez en los ángulos y en las composiciones [...]. Costa concibe sus encuadres en términos de secuencias editadas, de planos y contraplanos [...], un constante choque de perspectivas, siempre móviles [...]<sup>5</sup>.

De este modo, el fuera de campo se convierte en elemento esencial del discurso estético, fuera de campo del exterior de la chabola, pero también de su interior, del deambular y las esperas de los personajes, del recitado y la escucha de una misiva que se pierde en el vacío. El espacio *off* es representado a través del sonido, como analiza en detalle Mark Peranson<sup>6</sup> en la obra colectiva dedicada al cineasta, *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (2009).

### 3.4. Trabajo y experiencia del tiempo

Otra gran renovación de la propuesta de Costa es el método de trabajo que propone. Se trata de entender el oficio cinematográfico como uno más dentro de la cotidianidad del barrio de Fontainhas; un trabajo diario, con los mismos horarios que el de cualquier pequeño establecimiento comercial, que se extiende a lo largo del tiempo hasta completar un rodaje de quince meses y trescientas veinte horas de grabación. Esta práctica permite una experiencia del tiempo nueva que se hace tangible en cada fotograma. El tiempo de la narración está fuertemente impregnado del tiempo del rodaje, lo que implica una presencia esencial de la mirada del cineasta en el interior de la obra y, también, engloba, significa y muestra el tiempo de la convivencia del barrio con lo cinematográfico. El amplio arco temporal del rodaje permite que las experiencias y dinámicas de este se fijen en las imágenes creadas. Gonzalo de Lucas reflexiona sobre este aspecto en relación con *En el cuarto de Vanda y Juventud en marcha*:

*No quarto da Vanda y Juventude em marcha* muestran una historia que no habíamos visto en el cine: el largo tiempo que lleva acoplarse al ritmo de una

[5] Adrian Martin, «Pedro Costa: la vida interior de una película», p. 204 / «A vida interior de um filme», p. 95.

[6] Mark Peranson, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós punk», en VV. AA., *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 289-300.



mujer, a otra vida y otro lugar [...]. No es algo enteramente moroso ni banal ni una sucesión de gestos, palabras, silencios. Se trata, más bien, de una auténtica historia, de la forma en que la experiencia va dejando sedimentos imperceptibles en nuestro cuerpo: la historia de un intercambio real o, mejor, de un espacio y un tiempo compartido, de lo que hay «entre» dos, entre ella y la cámara, entre el hombre y la mujer o entre la película y ellos<sup>7</sup>.

La experiencia del compartir se traslada al interior de la imágenes mediante la larga duración de los planos, que anteceden y superan las acciones y diálogos de los personajes, proporcionando una experiencia de intimidad del vano permanecer de los cuerpos.

### 3.5. De la esencia documental a la abstracción ficcional

Todos los elementos expuestos realizan una abstracción de la realidad que posibilita la coordinada atemporal que habitan Ventura y Lento: un espacio-tiempo mental que se alimenta de la textura formal hallada y de la esencia documental de lo mostrado, una dimensión estética cifrada en «la estilización de lo real hasta convertirlo en imagen»<sup>8</sup>:

La frialdad digital se opone a la alta temperatura de la imagen fotoquímica y propone una nueva estética de lo real que no pasa por la observación documental, sino por la reescritura que se apodera de la imagen. El paso que Pedro Costa da desde la imagen real hasta la abstracción es sintomático de un proceso clave del cine contemporáneo. En un momento en que todo puede convertirse en imagen, la cuestión esencial consiste en ver cómo esas imágenes de ficción que no han perdido nada de su carácter documental primigenio pueden ser consideradas como la recreación de un mundo que hacen más visible<sup>9</sup>.

El «carácter documental primigenio», como lo denomina Àngel Quintana, del proyecto *Juventud en marcha* es innegable. En palabras de Burdeau y Lounas: «La película constituye un archivo [...]. Las cosas y el film se hablan»<sup>10</sup>. Se trata de la desaparición de un barrio real —Fontainhas— y el realojo en viviendas de protección oficial —Casal da Boba—; de las vivencias de unos personajes reales —Ventura, Vanda, etc.— que aportan su historia pasada, presente y futura a la ficción que el cineasta recreará con todos ellos: «La imagen sufre un proceso de transformación que acaba desembocando en la búsqueda de lo que podríamos llamar como imagen esencial»<sup>11</sup>. Esta búsqueda, marca del cine contemporáneo, nace de la estilización y abstracción ficcional de una materia prima documental presente y poderosa.



*Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, Pedro Costa, 2006).

[7] Gonzalo de Lucas, «Los años Vanda» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a Pedro Costa, *Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*], mayo de 2009), p. 19.

[8] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, p. 159.

[9] *Ibid.*, pp. 160-161.

[10] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 619, enero de 2007), p. 78 (La traducción es nuestra).

[11] Àngel Quintana, «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan».

#### 4. El palimpsesto epistolar. Reescritura ficcional de la misiva

La materia epistolar de la obra se genera mediante la misma *reescritura de lo real* ya analizada respecto de la imagen: la carta de Ventura, que antes fue la carta de Leão (*Casa de lava*), se revela como un palimpsesto epistolar ficcional de una de las últimas cartas que Robert Desnos escribiera a su pareja Youki (Lucie Badoud) desde el campo de concentración de Flöha. Presentamos a continuación la carta de Robert Desnos destacando en negrita las partes utilizadas por Costa para la carta de Ventura. La misiva está escrita originalmente en alemán, cuya traducción al francés fue posteriormente publicada:

15 de julio 1944

Mi amor,

Nuestro sufrimiento sería intolerable si no pudiésemos considerarlo como una enfermedad sentimental y pasajera. **Nuestro reencuentro embellecerá nuestra vida durante al menos treinta años más. Por mi parte, tomo un buen sorbo de juventud, ¡regresaré lleno de amor y de fuerza! Durante el trabajo, un cumpleaños, mi cumpleaños, fue la ocasión en la que dedicarte mis pensamientos. ¿Llegará esta carta a tiempo para tu cumpleaños? Me hubiese gustado regalarte cien mil cigarrillos rubios, una docena de vestidos de alta costura, el apartamento de la calle del Sena, un automóvil, la casita del bosque de Compiègne, la de Belle Isle y un pequeño ramo de cuatro cuartos.** En mi ausencia, compra las flores, te las pagaré. El resto, te lo prometo para más adelante. **Pero antes que nada, bébete una buena botella de vino y piensa en mí.** Espero que nuestros amigos no te dejen sola ese día. Les agradezco su devoción y su coraje. Recibí un paquete de Jean-Louis Barrault hace una semana. Dale un beso de mi parte y otro para Madeleine Renaud, este paquete es la prueba de que mi carta ha llegado. **No he recibido respuesta, la espero cada día.** Abraza a toda la familia Lucienne, la tía Juliette, Georges. Si te encuentras con el hermano de Passeur, transmítele toda mi amistad y pregúntale si conoce a alguien que pueda ir a ayudarte. ¿Qué hay de la impresión de mis libros? Tengo muchas ideas de poemas y novelas. Lamento no tener ni la libertad ni el tiempo de escribirlos. Sin embargo, puedes decirle a Gallimard que, tres meses después de mi regreso, recibirá el manuscrito de una novela de amor en un género totalmente nuevo. Acabo la carta por hoy. Hoy, 15 de julio, he recibido cuatro cartas, de Barrault, Julia, Dr. Benet y Daniel. Agradéceselo y discúlpame con ellos por no responder. **Solo tengo derecho a una carta por mes. Aún nada de tu mano, pero sí recibo noticias tuyas. La próxima vez será.** Espero que esta carta sea como nuestra vida por venir. Mi amor, te beso tan tiernamente como la honorabilidad lo permite en una carta que debe pasar por la censura. Mil besos. ¿Has recibido el pequeño arcón que te envié al hotel de Compiègne?

Robert<sup>12</sup>

[12] Robert Desnos, *Destinée arbitraire* (Paris, Gallimard, 1975), pp. 240-241 (La traducción es nuestra).

Las partes señaladas, adaptadas por Costa, conforman las dos primeras partes de la carta de Ventura. La tercera y última es original y, como decíamos,

ya aparecía en *Casa de lava*. Presentamos a continuación la misiva de Ventura destacando en negrita, igualmente, el texto proveniente de la de Desnos<sup>13</sup>:

[1] *Nhacretcheu, mi amor*

Estar juntos de nuevo hará que nuestra vida sea más bonita, por lo menos treinta años más. Por mi parte, volveré a ti más joven y lleno de fuerza. Ojalá pudiera ofrecerte cien mil cigarrillos, una docena de vestidos modernos, un automóvil, la casita de lava que siempre soñaste y un ramo de flores de cuatro cuartos. Pero sobre todo, bébete una botella de buen vino y piensa en mí. Aquí el trabajo no cesa. Ahora somos más de cien.

[2] **Anteayer, en mi cumpleaños, pensé en ti durante mucho tiempo.**

**¿Llegó bien mi carta? No he recibido tu respuesta. Sigo esperando. Todos los días, todos los minutos, aprendo palabras nuevas, bonitas, solo para nosotros dos, hechas a nuestra medida como un pijama de seda fina. ¿No te gustaría? Solo te puedo enviar una carta al mes. Sigo sin saber nada de ti. Quizá en otra ocasión.**

[3] A veces tengo miedo de construir estas paredes; yo, con un pico y cemento; tú, con tu silencio. Una zanja tan profunda que te empuja hacia un largo olvido. Duele ver estas cosas terribles que no quiero ver. Tu cabello se desliza entre mis dedos como hierba seca. A veces pierdo las fuerzas y pienso que voy a olvidar<sup>14</sup>.

La reescritura epistolar materializa así el mismo procedimiento de estilización y abstracción ya analizado respecto de la imagen: primando la poeticidad del mismo sobre su narratividad. Reescritura sobre la que Jacques Ranciére expone:

La carta, escrita por Pedro Costa, mezcla dos fuentes: una carta de trabajador inmigrado, pero también la carta de un «verdadero escritor», Robert Desnos, escrita sesenta años antes desde otro campo, el campo de Flohã en Saxe, en el camino que le llevaba a Terezín y a la muerte. Así, el destino ficcional de Leão y el destino real de Ventura se incluyen en el circuito que vincula el exilio ordinario de los trabajadores con los campos de exterminio. Pero también el arte del pobre —el arte de los escritores públicos— y el de los grandes poetas se hallan contenidos en el mismo tejido: un arte de la vida y del compartir, un arte del viaje y de la comunicación al servicio de aquellos cuya vida es viajar, vender su fuerza de trabajo y construir las casas y los museos de otros, pero también transportar su experiencia, su música, su manera de vivir y de amar [...] <sup>15</sup>.

Como indica Ranciére, es pertinente subrayar las similitudes entre los remitentes epistolares y sus situaciones existenciales: prisionero de un campo de concentración y emigrado caboverdiano, ambos sufren el encierro, la ausencia y la necesidad de recordar, de resistir en la memoria. Si Desnos escribe la misiva en alemán, la lengua del opresor, Ventura se expresa en criollo, mestizaje lingüístico con la cultura del colono, igualmente opresora. Nos hallamos, así, ante los acontecimientos históricos que provocaron la renovación literaria y la modernidad cinematográfica —la Segunda Guerra Mundial— y la actualidad histórica de la que surge el cine contemporáneo —el fenómeno de la globalización y la invisibilización de sus víctimas, excluidas social y culturalmente—. Es el palimpsesto epistolar de Costa el que permite revelar estos paralelismos

[13] Presentamos aquí la traducción del texto original, tomada de los subtítulos en español de la edición en DVD del film, incluido en el cofre *Pedro Costa* (Intermedio, 2008).

[14] Con el propósito de facilitar su citación en el posterior análisis textual, dividimos y numeramos aquí la misiva en tres partes, en correspondencia con los diferentes y fragmentados recitados que de la misma se producen.

[15] Jacques Ranciére, «Política de Pedro Costa», en *Cem mil cigarrillos. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 59-60 (reedición en francés: «Politique de Pedro Costa», en *Les écarts du cinéma* [París, La Fabrique éditions, 2011], p. 147) (La traducción es nuestra).

para invitar a reflexionar sobre los mismos. La reescritura ficcional de la misiva de Desnos, transportada a otro idioma y a otra cultura, tiene como objetivo hacer visibles realidades marginadas e ignoradas. La estilización y abstracción de la misiva real en pos de una *imagen esencial epistolar* surgirá de la imposibilidad de su realización en el constante recitado de la misiva negada. La abstracción ficcional surge de una realidad concreta: «La idea se me ocurrió cuando supe que Ventura escribía las cartas de sus amigos a sus respectivas familias y mujeres porque era el único que sabía leer y escribir»<sup>16</sup>. Rancière inscribe la misiva en la política del arte de Costa, basada en la capacidad de compartir: «[...] es un arte donde la forma se vincula a la construcción de una relación social y moviliza una capacidad que pertenece a todos [...]. Se trata de señalar la proximidad del arte con todas las formas donde se afirma una capacidad de compartir o una capacidad compartible»<sup>17</sup>.

## 5. Ventura: desdoblamiento realidad-ficción, presente-atemporalidad

Ventura, cuyo significado etimológico es *lo por venir*, es el nombre real de la persona/personaje y la síntesis perfecta de los interrogantes que arroja la película: el futuro incierto de toda una comunidad. Costa afirma sobre su protagonista: «Es uno de los mitos de la fundación del barrio, el mayor, el más bello. Es al mismo tiempo uno de sus dramas más visibles. Se puede incluso decir que encarna el drama futuro, el de individuos condenados y destruidos»<sup>18</sup>. El cineasta narra el encuentro con Ventura y las posibilidades cinematográficas que encontró en su historia personal:

Ventura siempre estuvo allí cuando rodé las otras películas [...] Así que, después de dos filmes, cuando pensé en hacer algo que pudiera contar un poco la historia del barrio (algún tipo de pasado, el primer hombre, la primera chabola y cómo empezó todo), inmediatamente pensé en él [...]. La gente me dijo que sí, que había sido uno de los primeros en llegar al barrio. Tenía diecinueve años [...], un joven inmigrante que había venido a Lisboa a trabajar. Y después, al poco tiempo, creo que tuvo un accidente laboral. Su cabeza ya no fue la misma desde entonces, sus manos perdieron algo de movimiento. No podía trabajar más y se convirtió en una especie de vagabundo que paseaba por el vecindario. Así que tiene dos vertientes. Por un lado, tiene la parte del pionero, del inmigrante que llega sin nada. Pero también tiene el lado trágico. La historia del solitario, del sufrimiento y del delirio en su cabeza<sup>19</sup>.

*Juventud en marcha* se alimenta de la biografía de su protagonista para convertirlo en personaje pionero de los emigrados caboverdianos en Portugal: «Permanece hasta el fin siendo el Extranjero, aquel que viene de lejos con la finalidad de probar la posibilidad de cada individuo de tener un destino y de ser igual a su destino»<sup>20</sup>. Su historia personal y profesional proporcionará a la película el soporte necesario para la articulación de las diferentes situaciones que plantea. El interrogante sobre el porvenir se materializa en el desdobra-

[16] Carles Marques, Eva Muñoz, Daniel V. Villamediana y Manuel Yáñez, «Entrevista con Pedro Costa» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>> (28/03/16).

[17] Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», p. 60 / «Politique de Pedro Costa», p. 148.

[18] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 76 (La traducción es nuestra).

[19] Kenichi Eguchi, «Pedro Costa. The Trembling Moment» (*Outside in Tokyo*, 2008). Disponible en: <<http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/>> (28/03/16). Presentamos la traducción de Carlos Reviriego en «Costa por Costa» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal], mayo de 2009), pp. 12-15.

[20] Jacques Rancière, «La lettre de Ventura» (*Trafic*, n.º 61, marzo de 2007), p. 8 (La traducción es nuestra).

miento de Ventura entre el presente y lo que interpretaremos como una coordenada atemporal, la del espacio compartido con Lento. Así plantea el cineasta esta dualidad:

En cuanto a la ficción de *Juventude em marcha*, podemos pensar que Ventura es un personaje doble, por ejemplo. Por un lado, le vemos mirar a los jóvenes; por el otro, hay un tipo que no es él, que vive en el pasado, que podría ser un hermano o alguna otra persona, su doble, el compañero de Ventura que juega a las cartas. Lento es un Ventura más joven; él mismo, con un poco de pasado, un poco de futuro<sup>21</sup>.

Esta interpretación, que el propio Costa desmentirá en una entrevista posterior atribuyéndosela al actor que interpreta a Lento, es la que tomamos como punto de partida para el análisis de esta poderosa *misiva por escribir*: considerar a Lento como la identidad pasada del propio Ventura. La obra se constituye, entonces, como díptico entre una coordenada espacio-temporal real y presente, la del tránsito de Ventura entre Fontainhas y Casal da Boba, y una atemporalidad que permite el diálogo con su *yo pasado* y donde queda enmarcada la misiva que ambos pretenden escribir. Así, Ventura conversará y convivirá con su propio pasado para intentar *resistir* en un acto íntimo y esencial: la conservación de la memoria (la de Fontainhas y sus habitantes) que, como el propio barrio, parece estar a punto de extinguirse. Se trata de una realidad a la que se le niega su lugar en la Historia, cifrada en la imposibilidad de dejar una huella de sus experiencias —la misiva— y que solo puede perpetuarse a través de la memoria de sus protagonistas. Se da, por tanto, un diálogo entre el presente y el pasado de un personaje, que convierte el elemento epistolar en lucha frente a la herida identitaria, en símbolo de la necesidad de recordar para no sucumbir al olvido al que se somete a los expulsados:

Con Ventura no se trata de recoger el testimonio de una vida difícil, ni siquiera de preguntarse cómo hacerlo compartir, se trata de afrontar lo *incompartible*, la falla que ha separado a un individuo de sí mismo. Ventura no es un «trabajador inmigrado», un ser humilde al que habría que devolverle su dignidad y el goce del mundo que ha ayudado a construir. Es una suerte de errante sublime, un personaje de tragedia que se impide a sí mismo la comunicación y el intercambio<sup>22</sup>.

## 6. Análisis textual

Como ya hemos indicado, limitamos nuestro análisis al espacio compartido por Ventura y Lento, en el que se desarrolla la *no escritura de la misiva*, y que se sitúa en una atemporalidad desconectada del tiempo presente de la otra parte de la obra. Analizamos cada una de las secuencias con sus correspondientes diálogos y, claro está, el progresivo y repetido recitado del texto nunca escrito, texto epistolar cuya división en tres segmentos mantenemos.

[21] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 74 / «La traducción es nuestra».

[22] Jacques Rancière, «Politica de Pedro Costa», p. 62 / «Politique de Pedro Costa», p. 151.



*Juventud en marcha.*

### Secuencia 1

LENTO: Necesito que escribas una carta para mi mujer.

[...]

VENTURA: ¿Para enviarle dinero?

LENTO: Para decirle que la echo de menos. El cumpleaños de Arcângela es el cuatro de diciembre y el mío el cinco. Una especie de carta de amor.

VENTURA: *[Primer segmento de la misiva]*

La temática de la ausencia, por tanto, se plantea desde el primer momento y, para mostrarla, se genera una sólida presencia cinematográfica. Un punto de vista asentado en el espacio interior de la casa y en la atemporalidad de Ventura y Lento. Una mirada filmica inmóvil, anterior a las entradas de los personajes y testigo de sus salidas, sensible al más ínfimo movimiento o sonido: «El movimiento está en la realidad y no en la cámara. Ahí, delante de nosotros, algo se mueve, el aire se mueve»<sup>23</sup>, afirma el cineasta.

LENTO: ¿Y después?

VENTURA: Coge un bolígrafo.

LENTO: No hay bolígrafos en la barraca.

VENTURA: ¿No hay bolígrafos en la barraca? Qué triste.

La necesidad de la escritura epistolar es negada de manera inmediata tras su formulación, ya que las condiciones de pobreza hacen que sus protagonistas no tengan con qué escribirla, lo que revela la vivencia cotidiana de los des-

**[23]** Pere Costa i Batllori, Cyril Neyrat y Andy Rector (eds.), *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de Plata* (Barcelona, Intermedio, 2008), p. 83 [incluido en el cofre DVD dedicado a Pedro Costa].



poseídos. Esta primera enunciación epistolar se muestra mediante un plano general de ambos personajes, en la *penumbra identitaria* definitoria de su atemporalidad.

## Secuencia 2

VENTURA: Lento, ¿estás dormido? Escúchame bien: [*Primer segmento de la misiva*]

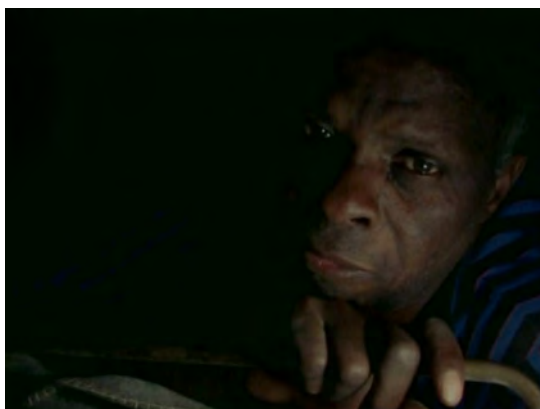
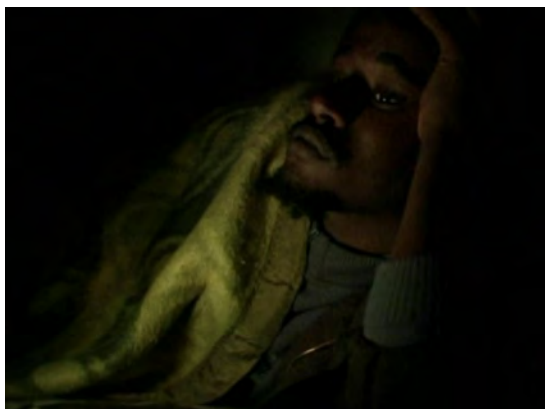
LENTO: Es una carta bonita.

VENTURA: Sí, una carta bonita. Apréndetela de memoria. Buenas noches, Lento.

LENTO: Buenas noches, Ventura.

En esta segunda y consecutiva secuencia entre ambos, Ventura ya enuncia la única solución posible: «Apréndetela de memoria». La realidad de la pobreza impide a los personajes dejar un testimonio, una huella tangible de sus vivencias. Su negación se convierte en el primer significado de la misiva irrealizable. Además, esta imposibilidad revela igualmente el encierro e incomunicación a la que están sometidos los personajes, lejos de sus seres queridos y sin posibilidad de comunicarse con ellos. La carta irrealizable en papel debe ser retenida en la memoria como único espacio de preservación de la identidad y de la Historia de los personajes, de los caboverdianos emigrados a Portugal, a Lisboa, a Fontainhas.

De esta forma, el acto de escritura y, más tarde, de lectura se convierte aquí en una *enunciación-recitado* que sustituye a la escritura y en una *recepción-escucha* por parte de un receptor que no es el destinatario de la misiva, sino su emisor primigenio. Se define esta dialéctica mediante un plano/contraplano de los personajes: primero, del distraído Lento y, después, del perseverante Ventura, para concluir la secuencia con el plano general de ambos.



*Juventud en marcha.*

### Secuencia 3

De nuevo en la cama, en la misma situación de la secuencia anterior, mostrada ahora en plano medio, Ventura recita por tercera vez el primer segmento de la misiva, de espaldas a la mirada de Lento.

### Secuencia 4

El *décalage* temporal inherente a la correspondencia epistolar, revocado en su lectura, se corresponde en este caso con la continuidad que impone la voz de Ventura por encima del salto temporal entre la secuencia anterior y esta, donde completa el recitado del primer segmento epistolar e inicia la enunciación del segundo mediante algunas frases desordenadas y repetidas. Así, es la palabra y la realización de la memoria la única acción que puede resistir el paso del tiempo y sus acontecimientos, transformando el dispositivo emisor/receptor epistolar en un *permanente ensayo* del recitado/escucha por parte del *doble emisor* que representan Ventura y Lento. La misiva se repite una y otra vez, siempre desde el principio, sin descanso, en analogía con la estructura de reiteración que encontramos en las posiciones de cámara y los encuadres con los que se nos muestra a los personajes y su espacio. En esta ocasión, la enunciación epistolar se produce fuera de campo, en un cuadro vacío en el que entran y del que salen los dos personajes y que se mantiene después de que ambos abandonen la chabola, registrando cómo la voz de Ventura y su recitado se van extinguiendo y mostrando así la frágil huella sonora de la memoria que se pretende conservar.



Juventud en marcha.

### Secuencia 5

VENTURA: ¿Echamos una partida?

LENTO: Hay que hacer la comida.

VENTURA: Ven a jugar.

LENTO: Voy a freír huevos, ¿quieres?

VENTURA: Siéntate y juega.

VENTURA: Métete esto en la cabeza. [*Inicio de la misiva*]

LENTO: Necesitas descansar.

VENTURA: [*Primer segmento de la misiva*]

LENTO: Necesitas descansar.

VENTURA: [*Segundo segmento de la misiva*]

LENTO: Eres duro. Siempre me ganas. Menos mal que llevabas el casco.

VENTURA: ¿Por qué?

LENTO: No te has hecho daño en la cabeza. [...] Un bolígrafo verde y otro negro.

VENTURA: Tengo hambre, ¿tú no?



*Juventud en marcha.*

La venda en la cabeza tras un accidente de trabajo se convierte en nuevo símbolo de la herida identitaria del personaje: del dolor de la ausencia y la espera, del miedo al silencio. Ventura insiste en la misiva, acto de resistencia ante el olvido. Lento parece abandonarla, pero consigue un bolígrafo verde y otro negro que le ofrece a su compañero. Es entonces Ventura quien se aleja. Lento, solo, garabatea la mesa con uno de ellos. Ventura vuelve a la habitación, en un plano general, contracampo del anterior, donde se producirá la revelación. Pone en marcha un tocadiscos y se escucha la canción *Labanta Braço*: «El camino hacia la felicidad está trazado»; música de Cabo Verde, de la Historia de su Independencia y su Libertad:

*Labanta Braço* es una canción popular pro-independencia de la más famosa y popular banda de rock de Cabo Verde, *Os Tubarões*. [...] La canción rayada acerca de la libertad funciona como instancia de un vértigo, su repetición arrastra a los espectadores por una espiral espacio-temporal, creando una sensación dramática de mareo y confusión (exacerbada por el hecho de ser en criollo y no estar subtitulada). Seguir el disco que gira sin parar puede llevar a los espectadores a otro mundo, pero con el tiempo, ha de llevarlos a otro lado, a algo como la libertad<sup>24</sup>.

La música se convierte, así, en elemento capaz de revivir al ausente cuando este parece desintegrarse, inundando el espacio y el tiempo de los dos personajes. Lento continúa el garabateo, Ventura escucha la música con la cabeza inclinada. El cine es entonces capaz de esculpir en el tiempo, de «despertar recuerdos de la verdad»<sup>25</sup>. Ventura le coge la mano a Lento para detenerla. Se tocan, por primera vez. Y es precisamente la inmediatez del contacto físico la que nos revela en la imagen cinematográfica el diálogo atemporal de una consciencia con su pasado: el cuerpo encorvado de Ventura, la mirada parpadeante que le dirige Lento, la extinción de la música que deja ausentes sus manos entrelazadas. La escritura epistolar se revela, entonces, como lucha

[24] Mark Peranson, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós punk», p. 297.

[25] Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid, Rialp, 1984), p. 136.

por la conservación de la memoria colectiva de los caboverdianos en Fontainhas, huella imprescindible para soportar la ausencia y evitar la pérdida identitaria. La carta de amor a Arcángela es representación de la memoria, de la oposición al olvido no de un amor en una historia, sino de la memoria colectiva en la Historia.

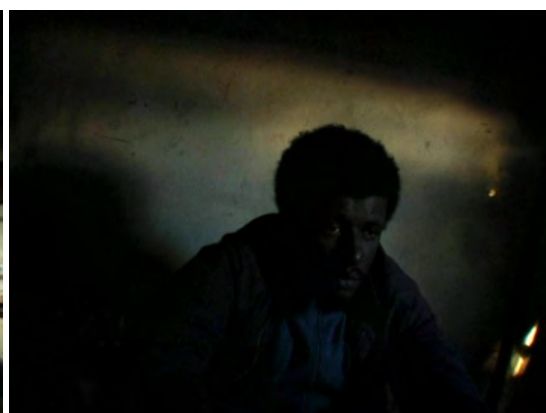
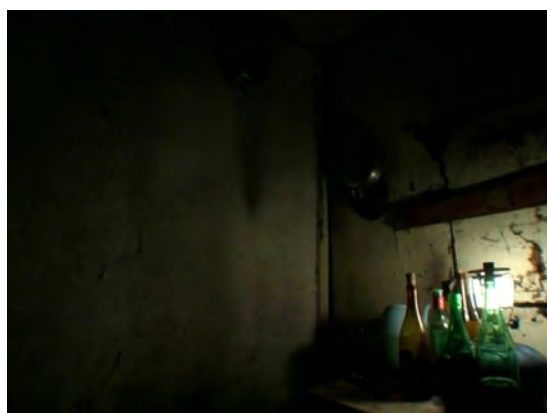
#### Secuencia 6

Por primera vez escuchamos la voz de Ventura recitando el texto completo de la misiva y, sin embargo, como ocurriera en la secuencia 4, no aparecerá en imagen más que un instante, convertido en sombra que entra y sale de cuadro. Primero, se nos muestra a Lento, quizá escuchando, tal vez ignorando la voz de Ventura mientras este último camina de un lado a otro. El siguiente plano nos muestra un cuadro vacío en el que Ventura entra y sale al comienzo para permanecer ausente de la imagen durante su recitado epistolar. De este modo, el mensaje llega a nosotros desde el fuera de campo, voz epistolar desprovista de presencia física, solo acompañada por el sonido de los pasos perdidos de Ventura por la habitación, con la cadencia del andar de toda una vida. El intento parece fracasado, nadie recoge su mensaje, voz extraviada de los ausentes.

#### Secuencia 7

VENTURA: Lento, ¿eres tú? ... Lento, ven a estudiar...  
*[Primer segmento de la misiva]*

La distancia entre Lento y Ventura aumenta. Ventura y su memoria permanecen en casa, a la espera de Lento, en la responsabilidad del recuerdo: hay que defender la memoria en todas las circunstancias: exilios, revoluciones, persecuciones. De nuevo, un plano general casi en la oscuridad dibuja las siluetas de los personajes.



*Juventud en marcha.*

## Secuencia 8

La puerta abierta de la chabola nos anuncia la ausencia de Lento y Ventura. Por primera vez los encontramos en el exterior, en un parque, sentados en un banco. Por primera vez su voz enmudece: ni diálogo ni recitado, solo silencio. Fuera de su refugio físico, y también identitario, los personajes pierden la voz, son anulados, solo permanecen, sin capacidad para continuar con su misión de resistencia. En contacto con la sociedad que los margina e ignora, parece que la lucha ya no es posible.

## Secuencia 9

La cámara se sitúa ahora en el exterior de la chabola para aportar una perspectiva nueva de los protagonistas en lo que va a ser el momento definitivo de la historia que representan. La imagen muestra así los materiales con los que sus habitantes han construido su morada, paredes que protegen y aíslan a la vez. Ventura y Lento se hallan junto a la ventana por la que los contemplamos.

LENTO: Necesitaremos gas, tabaco y cerillas... Si las cosas empeoran, tendremos que aguantar aquí solos. Ahora que habíamos conseguido mejorar nuestra situación, estalla este golpe de estado. Muchos soldados con hambre de lucha, tanques, pidiendo identificaciones. Viene hacia nuestra casa. No salgas a la calle por nada.

VENTURA: He ido a confesarme. El cura me ha preguntado si he comido carne humana. Ven a aprenderte la carta, Lento.

LENTO: Ayer, de madrugada, vinieron en un *jeep*. Se llevaron al compadre Yaya a la sierra de Sintra. Le pegaron y lo ataron a un pino. Ha sido el primero, pero no será el último.

VENTURA: Ven a estudiar, por favor.

LENTO: Ya no vale la pena. La carta nunca llegará a Cabo Verde.

VENTURA: *Estar juntos de nuevo hará que nuestra vida sea más bonita.*

LENTO: Ya no hay correo, Ventura. No hay barcos, ni aviones, ni nada. Están todos en huelga.

La supervivencia amenazada provoca el completo aislamiento al tapiar la última ventana, protegiendo así un espacio y una memoria de los que ya no se saben si guardianes o prisioneros: «Veía la carta, veía la prisión, y era como si Ventura fuese al mismo tiempo el guardián y el prisionero»<sup>26</sup>, matiza Costa. La memoria parece derrotada y Ventura toca la venda de su cabeza, la herida identitaria. Se halla doblemente preso: físicamente, en un hogar que se convierte en prisión, y moralmente, al insistir en una labor también doblemente fallida. Lento no se aprende la misiva y esta jamás llegará a Cabo Verde. La imagen de Ventura que propone Pedro Costa es elocuente: guardián y prisionero de la carta por escribir y de la memoria a conservar, prisionero de la imposibilidad de su realización: ni en escritura epistolar ni en su perpetuación en la memoria de Lento. La secuencia concluye de nuevo con un cuadro vacío en el que la penumbra se convierte en total oscuridad al tapiar la ventana. Solo se escucha el sonido rítmico del martillo sobre ella.

[26] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 75 (La traducción es nuestra).



Juventud en marcha.

### Secuencia 10

Ventura recita por segunda vez la carta completa ahora en una poderosa presencia, la de un primer plano en un contrapicado que, si en los planos generales daba gravedad a los cuerpos y sus movimientos, aborda ahora el rostro cercano del personaje desde el sincero interés y respeto que permite *leerle* más allá de sus palabras. Al concluir, Lento afirma: «Qué carta más fea, Ventura», rebelándose de nuevo contra la tarea epistolar impuesta. Si en anteriores ocasiones escuchaba la carta en silencio, ahora arremete contra ella. Ventura parece derrotado en su intento por dialogar con el pasado, no logra hacerle entender la importancia de su acto de resistencia. El plano/contraplano utilizado en la secuencia 2 invierte ahora su orden enfatizando la perseverancia de Ventura ante la negación de Lento.

### Secuencia 11

Lento renuncia a la escritura epistolar, no sabe escribir y tampoco puede memorizar la carta. *Lo por venir* de Ventura no puede ayudarle en el acto íntimo de resistencia, no puede escribir —vivir, recordar, resistir— por él. Su voluntad debe ceder ante la realidad desesperanzada que se impone. Por primera vez en su diálogo con Lento, de nuevo en plano general, Ventura no recita la carta:

LENTO: ¿Tienes dolores, Ventura? Déjame pasar, déjame pasar, Ventura. ¿Es la rata otra vez?

VENTURA: El suelo de la barraca tiembla.

LENTO: Necesitamos ladrillos y cemento. ¿Has comido algo? Esta noche dormiremos a gusto y calentitos. ¿Estás descalzo?

VENTURA: ¿Ya no quieres la carta?

LENTO: No me la puedo aprender. Yo no sé escribir y tú no quieres. Voy a conseguir electricidad.

VENTURA: ¿Electricidad?



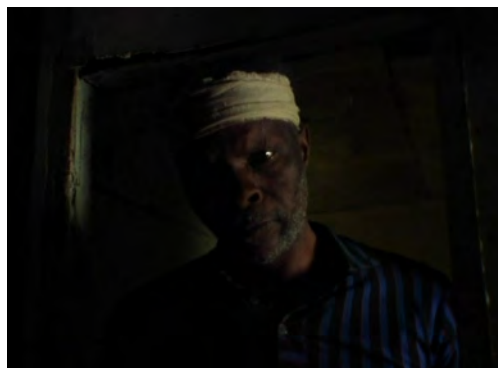
Lento cae del poste eléctrico y Ventura deja caer la venda a sus pies descalzos, en silencio, en el único plano detalle de esta atemporalidad, convertido en imagen de la derrota.

## Secuencia 12

Sin embargo, la derrota no es el punto final. Un mínimo gesto renueva la lucha en una tarea que renace de sus cenizas. La atemporalidad de la chabola del *bairro* se desvanece con la muerte del Lento, y ambos personajes se reencuentran en el espacio de los apartamentos de Casal da Boba, ahora convertido en escenario apocalíptico tras un incendio. En un extenso y conmovedor diálogo final, es ahora el pasado —Lento— quien recorre la vivencia del presente —un Ventura ya sin venda— y subraya sus logros: la residencia legal en Portugal y el trabajo constante. El precio a pagar: la soledad. Las mismas manos entrelazadas de Ventura y Lento, que revelaron la necesidad vital que se escondía tras la escritura de la carta, se convierten ahora en símbolo tangible de su realización en este espacio de las ruinas. Por primera vez, Lento hace suyas las palabras de la misiva recitando un fragmento, para responder así, finalmente, al mensaje de su compañero. El recitado se produce una vez más fuera de campo mientras contemplamos a Ventura y su mano dada al emisor epistolar.

Al fin, Lento toma el relevo, la responsabilidad de la resistencia de los suyos. Recuerda en la memoria de los expulsados; primero, de Cabo Verde, más tarde, de Fontainhas, quizá también de las nuevas casas de Casal da Boba. El acto epistolar, acto político de resistencia, es también, como indicaba Rancière, acto artístico del compartir, materia epistolar compartida por Desnos y Ventura a través de Costa y misiva finalmente realizada al ser compartida por Ventura y Lento:

Esta carta, creada por una sola persona, Ventura no tiene a quien enviársela, pero es en sí misma su materialización artística, la que querría hacer compartir a Lento, porque es la ma-



*Juventud en marcha.*



*Juventud en marcha.*

terialización de un arte del compartir, de un arte que no se separa de la vida, de la experiencia de los desplazados, de sus medios para colmar la ausencia y acercarse al ser amado<sup>27</sup>.

### Secuencia 13

Único movimiento de cámara de la narración, la secuencia final entre ambos personajes nos muestra, mediante una panorámica, el lecho de un río por el que veremos aparecer una barca en la que se encuentran Ventura y Lento y que se pierde en el curso del río.

Pedro Costa expresó su deseo de atrapar las cosas antes de que desaparecieran, participar en su memoria como solo puede hacerse: en una experiencia del tiempo y de su escritura. La carta que Ventura quiere enviar a Arcângela; la carta que quiere que Lento memorice; la carta cinematográfica que Pedro Costa escribe, junto a los habitantes de Fontainhas, para el espectador; aquellas cartas que el cineasta llevó de Cabo Verde a Fontainhas y que fueron el comienzo de toda esta magnífica experiencia cinematográfica... todas ellas se convierten en actos de resistencia compartidos para resistir en la memoria:

[...] también la carta sigue un proceso semejante al de la edificación de una casa [...]. Todo esto guarda una estrecha relación con el personaje de Ventura: a lo largo del filme, me fui dando cuenta de que es un hombre que se ha construido a sí mismo, un hombre colosal, porque de alguna manera soporta la estructura de las relaciones humanas en el barrio<sup>28</sup>.

[27] Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», p. 59. / «Politique de Pedro Costa», p. 146.

[28] Carles Marques, Eva Muñoz, Daniel V. Villamediana y Manuel Yáñez, «Entrevista con Pedro Costa».

La misiva se ha ido construyendo mediante sus sucesivas enunciaciones –diez en total–, que han alternado la repetición epistolar con el silencio, la reafirmación con la negación, la perseverancia con la renuncia; conceptos que le otorgan a la misiva la fragilidad que la define y que se generan, igualmente, a través de los diferentes procedimientos de su puesta en escena. Si el

recitado en plano general o medio de ambos personajes (secuencias 1, 3, 5, 7, 9) evidencia la necesidad del esfuerzo común para lograr *resistir*, el plano/contraplano del recitado/escucha (secuencias 2, 10) expone la dialéctica entre la imprescindible perseverancia de Ventura y la comprensible renuncia de Lento, convertida en desinterés, negación e incluso desprecio. Finalmente, el recitado de la carta fuera de campo, sobre un encuadre vacío (secuencias 4, 6, 12), logra materializar la volatilidad de este acto epistolar de resistencia. La alternancia de estos tres procedimientos describe a su vez el recorrido desigual de semejante gesta, donde los momentos de absoluta determinación y los de total desesperanza se suceden como resultado de la lucha identitaria de los personajes.

## 7. Conclusiones

El concepto de *misiva negada* que hemos desarrollado a lo largo del análisis convierte el hecho epistolar en un fracaso de su misión primigenia, la de la comunicación entre emisor y receptor. Así, frente a la imposibilidad de dar a conocer la realidad de las vivencias propias al otro ausente y a la comunidad de la que forma parte, la carta se transforma entonces en palabra viva, en recitado a memorizar, en acto de resistencia de los desposeídos. La experiencia íntima se transforma en crónica solitaria e ignorada de la realidad social de todo un colectivo, en este caso, el de los inmigrantes caboverdianos en un barrio marginal de Lisboa. El acto personal del recitado de la misiva por parte de Ventura se convierte en metáfora esencial de la marginación y exclusión de toda su comunidad. No se trata de una reivindicación pública, sino de la acción más íntima de resistencia: la que se enfrenta a los fantasmas propios para recordar y, por lo tanto, vivenciar y perpetuar la experiencia personal como huella de lo social. El hecho epistolar surge, además, de la reescritura ficcional de una carta real para generar un palimpsesto epistolar que revela el vínculo entre los acontecimientos históricos a los que pertenecen ambas misivas, visibilizando así una realidad presente silenciada.

A su vez, este acto de resistencia epistolar que plantea la narración supone una total identificación con el acto de resistencia cinematográfica del cineasta que la crea; un cine en los márgenes, poco visible, independiente y alejado de las estructuras de producción habituales de la industria, que desea perpetuar una experiencia filmica fruto de la mirada personal de un autor. La misiva negada de Ventura es también la carta realizada de Pedro Costa dirigida al espectador. La reivindicación social y política es también reivindicación artística de las esencias del cine contemporáneo. De este modo, *Juventud en marcha* puede analizarse como recuperación de las teorías de Gilles Deleuze sobre la imagen-tiempo de la modernidad cinematográfica actualizándolas a través de una muy concreta hibridación documental-ficción. Las palabras de Deleuze sobre la *indiscernibilidad* de

lo imaginario y lo real en el *nouveau roman*, que se trasladará inmediatamente a la modernidad cinematográfica, describen a la perfección la obra de Costa:

La descripción neorrealista del *nouveau roman* es muy diferente: como ella «reemplaza» a su propio objeto, por una parte borra o «destruye» su realidad, que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario o lo mental «crean» mediante la palabra y la visión. Lo imaginario y lo real se hacen indiscernibles<sup>29</sup>.

Lo imaginario y lo real se confunden en *Juventud en marcha* gracias a la estilización y abstracción generada por el cineasta a partir de los materiales documentales del barrio de Fontainhas. Una abstracción de donde surge la atemporalidad de Ventura y Lento y que, como afirma Deleuze acerca de Robbe-Grillet, se inscribe en lo mental, donde pueden producirse «infinitesimales inyecciones de atemporalidad»<sup>30</sup>. Es en ese espacio atemporal donde se materializa el encuentro entre Ventura y Lento y su particular acto de resistencia; una imagen-tiempo contemporánea que se nutre de lo documental para construir un espacio mental y atemporal donde desarrollar su discurso, caracterizado igualmente por la búsqueda de una *imagen esencial* propia de este cine contemporáneo, donde la técnica digital se pone al servicio de la creación de una estética nueva que supera la reproducción realista mediante su abstracción.

Finalmente, desde esta perspectiva de análisis que estudia el cine contemporáneo como recuperación y evolución de la modernidad cinematográfica, es preciso evidenciar el vínculo de la obra con las experiencias francesas, literarias y teatrales de los autores del *nouveau roman* y *nouveau théâtre* y sus precursores, ya expuesto con la cita de Deleuze. Encontramos en *Juventud en marcha* la misma *recreación mental* y *ausencia de narrativa* de Alain Robbe-Grillet o la imposibilidad de la *acción eficaz* de Samuel Beckett. Ventura y Lento podrían interpretarse como unos contemporáneos Estragon y Vladimir de *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, Samuel Beckett, 1952), al igual que resultan evidentes las conexiones entre el protagonista de *La última cinta de Krapp* (*La dernière bande*, Samuel Beckett, 1959), que intenta reconstruir sus recuerdos y hacerlos útiles, y el Ventura que no consigue perpetuar su memoria. La empresa una y otra vez recomenzada de Ventura es también la de *El mito de Sísifo* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942) de Albert Camus, donde no parece haber posibilidad de un cambio que no sea el de la destrucción/desaparición. El dispositivo epistolar que sirvió a Chris Marker (*Lettre de Sibérie*, 1957; *Sans soleil*, 1983) o Jean-Luc Godard (*Lettre à Jane*, 1972; *Carta a Freddy Buache* [*Lettre à Freddy Buache*], 1982) para crear y desarrollar el film-ensayo y que permitió a Marguerite Duras (*Aurélia Steiner*, 1979) trasladar el *film carta* al espacio de la ficción, haciendo de todas estas obras experiencias clave de la modernidad cinematográfica, posibilita a Pedro Costa la revelación de una *imagen esencial epistolar*: la de un acto de resistencia política y artística que convierte la misiva negada en palabra y memoria compartida y hace de *Juventud en marcha* una experiencia igualmente clave para el cine contemporáneo.

[29] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (Barcelona, Paidós, 1986), p. 19.

[30] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 20.

## BIBLIOGRAFÍA

- BURDEAU, Emmanuel y LOUNAS, Thierry, «Entretienavec Pedro Costa» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 619, enero de 2007), pp. 74-78.
- COSTA I BATLLORI, Pere, NEYRAT, Cyril y RECTOR, Andy (eds.), *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata* (Barcelona, Intermedio, 2008) [incluido en el cofre DVD dedicado a Pedro Costa].
- DE Lucas, Gonzalo, «Los años Vanda» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a *Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*], mayo de 2009), pp. 16-19.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo* (Barcelona, Paidós, 1986).
- DESNOS, Robert, *Destinée arbitraire* (Paris, Gallimard coll. Poésie, 1975).
- EGUCHI, Kenichi, «Pedro Costa. The Trembling Moment» (*Outside in Tokyo*, 2008). Disponible en: <<http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/>> (28 / 03 / 16).
- MARTIN, Adrian, «Pedro Costa: la vida interior de una película», en *¿Qué es el cine moderno?* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008), pp. 199-206 (reedición en portugués: «A vida interior de um filme», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* [Lisboa, Orfeu Negro, 2009], pp. 91-98).
- MARQUES, Carles, MUÑOZ, Eva, VILLAMEDIANA, Daniel V. y YÁÑEZ, Manuel, «Entrevista con Pedro Costa» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>> (28 / 03 / 16).
- MATOS CABO, Ricardo (coord.), *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009).
- PERANSON, Mark, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Perdro Costa, realizador pós punk», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 289-300.
- QUINTANA, Àngel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acanalado, 2011).
- , «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/el-cine-de-pedro-costa.html>> (28 / 03 / 16).
- RANCIÈRE, Jacques, «La lettre de Ventura» (*Trafic*, n.º 61, marzo de 2007), pp. 5-9.
- , «Política de Pedro Costa», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 53-63 (reedición en francés: «Politique de Pedro Costa», en *Les écarts du cinéma* [Paris, La Fabrique éditions, 2011], pp. 137-153).
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo* (Madrid, Rialp, 1984).

# **LIBROS**





**CRÓNICA DE UN ENCUENTRO. EL CINE MEXICANO EN ESPAÑA, 1933-1948**

Ángel Miquel

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México, 2016

284 páginas.

84,99 \$

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



El nuevo libro de Ángel Miquel, destacado historiador e investigador mexicano especializado en temas de la cultura y del cine de la primera mitad del siglo XX, tiene como objetivo central el estudio de la circulación y la recepción del cine mexicano en España entre 1930 y 1948. Para ello, el autor propone dos perspectivas que se van ensamblando necesariamente en el desarrollo del texto. Una de ellas consiste en establecer una cartografía de los estrenos de los films mexicanos en las ciudades españolas con mayor desarrollo urbanístico y cultural en la época: Madrid, Barcelona, Sevilla y Bilbao. La segunda perspectiva abarca el estudio de la recepción de dichos films basándose especialmente en las revistas y documentos localizados en Madrid y Barcelona, si bien también hay referencias a críticas y comentarios provenientes de otras ciudades que asiduamente exhibían cine mexicano. Como resultado de estas directrices, Ángel Miquel realizó el seguimiento de entre 150 y 200 films mexicanos estrenados en las ciudades mencionadas, pudiéndose entrever asimis-

mo que el cine mexicano llegó a otras localidades del país convirtiéndose en un suceso popular de gran atractivo. Para el estudio de la recepción trabajó, por su parte, con 450 críticas que fueron redactadas por críticos, cronistas, corresponsales en tierra extranjera e incluso censores, situación que le permitió interpretar cuáles fueron los films aceptados de forma generalizada y cuáles tuvieron objeciones o cortes premeditados por orden de los poderes político y religioso de España. El libro se aproxima, asimismo, al gusto del público a partir del rastreo de las visitas de los artistas mexicanos que llegaban a España acompañando los estrenos, efectuando presentaciones y promociones varias e incluso para ser contratados en películas españolas: Jorge Negrete, María Félix, Mario Moreno «Cantinflas», entre los de más renombre.

En su diseño de escritura, el libro de Ángel Miquel consta de un prólogo, la introducción, tres capítulos o secciones, la bibliografía, dos anexos de gran valor informativo y evaluativo (uno consigna los estrenos mexicanos en España por cada período y por cada ciudad; el segundo ofrece el listado de las críticas relevadas), el índice onomástico de películas y el índice de nombres mencionados. Muy acertadamente, el texto incluye numerosos programas de mano que servían de propaganda y que acompañaban la comercialización y la exhibición de los films. Se trata de reproducciones que tienen una impronta iconográfica potente y que fueron realizadas por ilustradores españoles dedicados a esa actividad. Los capítulos o secciones fueron titulados: «Reconocimiento», «Éxito» y «Apo-teosis» y se corresponden con las tres fases que, entre 1930 y 1948, fueron moldeando y ampliando la circulación de los films mexicanos en España: 1930-1939, 1940-1945 y 1946-1948. Sobre el primer período, que ocupa prácticamente toda la década del 30, Miquel reconoce 43 estrenos mexicanos en España y analiza los factores que fueron facilitando el ingreso de los films: la incorporación del sonido óptico y la expansión de los productos a otros mercados hispanohablan-

tes; los viajes, intercambios y coparticipaciones de personalidades de los dos países en los films; el crecimiento de las empresas dedicadas a la distribución; la celebración en 1931 del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía; y las afinidades entre los países en lo relativo a los temas y personajes (como ha sido el bandidaje y los prototipos del bandolero y el rufián, presentes en las dos cinematografías). En estos años, algunos films mexicanos cobraron mayor interés en España: *Santa* (Antonio Moreno, 1932), *Sangre de fuego* (Arcady Boytler, 1932) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), entre los más tempranos. En tanto, la actitud de la crítica coincidía en esa fase en destacar especialmente los personajes típicamente mexicanos, los paisajes, la música, el cancionero y los bailes, y en cuestionar los excesos melodramáticos de algunos films —como *Madre querida* (Juan Orol, 1935), *Una vida por otra* (John Auer, 1932), *Oro y plata* (Ramón Peón, 1934)— tanto como la abundancia de localismos y modismos. La segunda etapa, referida a la primera mitad de la década de 1940, comprende el fin de la Guerra Civil española y la ruptura de las relaciones de México con el gobierno franquista. Ángel Miquel comprueba, sin embargo, que los conflictos políticos y sociales no afectaron a la distribución de films mexicanos en el país, que se sostuvo con la actividad de varias empresas distribuidoras. El autor advierte que en esta época se mantuvo la cantidad de estrenos (40 en total), se ampliaron las notas críticas en los medios gráficos y aparecieron anuncios de los estrenos a página completa en varias revistas. Estos años estuvieron marcados por el gusto de las audiencias por la comedia ranchera (*Allá en el rancho grande* [Fernando de Fuentes, 1936], *La zandunga* [Fernando de Fuentes, 1937], *Jalisco nunca pierde* [Chano Urueta, 1937] y *Bajo el cielo de México* [Fernando de Fuentes, 1937], particularmente), modalidad muy aceptada, ya que establecía relaciones y similitudes entre la vida rural mexicana y española y porque incluía personajes

con reminiscencia española (abarroteros y toreros especialmente). De igual manera, en esta etapa, la figura de Mario Moreno «Cantinflas» tuvo mucho arraigo en las audiencias españolas, demostrando su éxito el número de films estrenados con su protagonismo: diez títulos en tres años (1944 a 1946). Al dedicarse a este cómico, el autor indaga sobre el tipo de aceptación institucional y analiza que se trató de una personalidad vigilada por la censura española debido a su lenguaje desenfrenado, su comportamiento físico exacerbado y por haber cuestionado algunos valores sociales, familiares e incluso religiosos. El tercer momento —y capítulo—, que abarca los años 1946 a 1948, indica una relación muy fluida entre los países y, especialmente, la comercialización de una gran cantidad de películas mexicanas en España (104 estrenos). Esta situación se justifica en el incremento interno de la producción mexicana en estos años y en el decrecimiento de la producción española y argentina. En este contexto, se amplifica el número de empresas interesadas en la actividad, desplegándose mayor competencia y más heterogeneidad en los circuitos de exhibición. La cantidad de títulos mexicanos en España incluyen en estos tres años diversidad de géneros y propuestas, incorporándose a los mencionados —la comedia ranchera y las comedias y los dramas urbanos— los films basados en adaptaciones literarias y los films de corte histórico. Este fue el caso de *El conde de Montecristo*, de Chano Urueta (1941), estrenada con gran éxito después de atravesar un proceso de revisión y solicitud de cortes por parte de la censura española. El análisis de Miquel llega hasta el año 1948, destacando el autor con esta fecha un hecho de magnitud que rubrica la cercanía entre los dos países estudiados: la realización en Madrid del segundo Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en el cual se discutieron problemas afines a la producción y exhibición de películas entre los cuatro países convocados al evento (España, México, Argentina y Cuba) y se presentaron films de estas nacionalidades.

El libro de Ángel Miquel es atractivo e interesante en sus ideas, presenta un trabajo historiográfico muy importante que rescata cuantiosas fuentes privadas y estatales e incluye el análisis filmico profundo de varias de las realizaciones reseñadas. Dos de los títulos que el autor destaca en su análisis (*Una gitana en México* [José Díaz Morales, 1943] y *Una gitana en Jalisco* [José Díaz Morales, 1946]) mantienen relaciones industriales y textuales directas con otras dos películas realizadas en la época (*Una gallega en México*, producción mexicana dirigida por Julián Soler en 1949, con la argentina Niní Marshall interpretando a Cándida, una gallega recién llegada a México; y *Una gallega en La Habana*, coproducción cubano-mexicana de 1955, protagonizada por la propia Niní Marshall y dirigida por el realizador cubano René Cardona). Estas cuatro películas coinciden en su estructura genérica, que corresponde a la comedia de enredos, y en

su interés por focalizar la historia en un personaje femenino que se caracterizaba por su frescura y su ingenuidad. De igual manera, pensando en el ideario del Congreso de Cinematografía celebrado en Madrid en 1948, estos títulos ponen en primer plano las afinidades existentes entre las cinematografías latinoamericanas y la española, manifestando su realización los lazos e intercambios concretos entre los agentes cinematográficos de los países involucrados, tanto como la pujante actividad existente en (y entre) los diferentes polos cinematográficos de habla hispana. Asimismo, si pensamos en el personaje de Cándida y sus fluctuaciones, estos títulos expresan una síntesis identitaria muy provechosa, en la que se concentran dos nacionalidades (la de la actriz y la del personaje) y una multiplicidad de vinculaciones dependiendo del país que este visitaba.

**Ana Laura Lusnich**

**DRAMATIZED SOCIETIES. QUALITY TELEVISION IN SPAIN AND MEXICO**

**Paul Julian Smith**

Liverpool

Liverpool University Press, 2016

320 páginas

82,43 € (tapa dura)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Paul Julian Smith es un autor fundamental para estudiar el cine y la televisión españoles desde el ámbito de los estudios culturales. Libros como *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990* (1992) o *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar* (1994) son trabajos de referencia a nivel internacional en sus áreas de estudio. *Dramatized Societies. Quality Television in Spain and Mexico*, su última publicación, se inscribe en una genealogía de libros que Smith ha desarrollado particularmente durante la última década, caracterizada, sobre todo, por la voluntad de abrir vetas en el estudio de un medio tan frecuentemente ignorado e incluso despreciado en España, desde los ámbitos de la crítica y la academia, como la televisión. Su primera monografía sobre televisión española, *Television in Spain. From Franco to Almodóvar* (2006), ya planteaba una gran paradoja, que reaparece en la introducción de *Dramatized Societies*: a pesar del enorme consumo televisivo medio de los españoles y de

la abundante producción local de ficciones televisivas (en una sola noche, aglutinan a millones de espectadores, algo que el cine español suele tardar meses en lograr), críticos y académicos no toman el medio como algo serio y/o digno de ser estudiado y apreciado con una mirada empática. «Claramente, aquellos interesados en la cultura y la sociedad españolas no pueden permitirse ignorar el medio más popular y dinámico en España», argumentaba Smith (p. 1). Su principal objetivo era superar las aproximaciones centradas en aspectos institucionales y económicos de la televisión española para empezar a prestar mayor atención a los contenidos televisivos mediante la metodología del análisis textual. Más tarde, *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television* (2009) proseguiría esta labor, ahora con la voluntad de evidenciar la existencia de fuertes vínculos entre la ficción televisiva y la cinematográfica en España (en términos narrativos, estéticos, industriales...), y *Mexican Screen Fiction: Between Cinema and Television* (2014), homólogo del anterior en sus planteamientos, se ocuparía de casos de estudio mexicanos.

*Dramatized Societies* se compone de ocho capítulos, cuatro sobre España y cuatro sobre México, y es heredero y continuador de los libros citados, tanto en su planteamiento como en su metodología. El planteamiento se reitera porque la paradoja señalada en 2006 sigue vigente en 2016, tanto en España como en México, según Smith: mientras audiencias millonarias consumen ficciones locales, las élites culturales de ambos países (críticos, académicos) tienden a ignorarlas o despreciarlas abiertamente. Si estas han desarrollado en los últimos años posturas más empáticas y favorables hacia la ficción televisiva, ha sido fundamentalmente hacia ficciones estadounidenses y, en especial, aquellas del modelo de «calidad» de HBO (narrativas complejas, personajes ambivalentes, estética cinematográfica, temas sociales controvertidos, representación explícita de sexo y violencia...) o sucesoras. Sin embargo, Smith defiende que las ficciones televisivas loca-

les también pueden leerse en términos de calidad (temática, narrativa, estética, industrial): proponen cuestiones sociales contemporáneas a las que viven sus espectadores, presentan narrativas y caracterizaciones psicológicas de personajes de gran complejidad, ostentan valores formales de corte cinematográfico... Sin embargo, el verdadero aglutinante entre los dos bloques de capítulos es que, partiendo de tales bases, Smith considera que, tanto en España como en México, «no se reconoce aún que la televisión ha desplazado al cine como el medio creativo que da forma a la narrativa nacional. Como sociedades dramatizadas, España y México están por tanto al mismo tiempo reflejadas y refractadas por las nuevas series en la pequeña pantalla» (p. 3). Esta es la premisa que distingue a este libro de los anteriormente citados, en torno a la cual gravitan los análisis de Smith. Basándose en el trabajo de Raymond Williams, el autor sostiene que, «más allá de la distracción y el flujo, el drama de calidad satisface en las audiencias españolas y mexicanas “una necesidad de imágenes, de representaciones, de cómo es vivir ahora”» (p. 3). Por ello, examina en detalle las imágenes, las representaciones y la vida o formas de vida que se exploran en cada ficción elegida como caso de estudio.

En términos metodológicos, Smith estructura cada capítulo introduciendo alguna perspectiva teórica desarrollada por los estudios televisivos angloamericanos para después hacerla dialogar con casos de estudio españoles y mexicanos: tras una exposición breve de sus principales referencias teóricas, explica el contexto de producción de las ficciones seleccionadas y comenta su recepción para, finalmente, realizar un análisis textual de sus casos de estudio en relación con la perspectiva teórica propuesta para cada capítulo. Si bien, para comentar procesos de producción, opera siempre de forma similar, acudiendo a prensa generalista y medios especializados, foros de fans, comentarios en blogs, videos de Youtube relacionados con estas ficciones y/o a las respuestas de la prensa, generalista o especializada.

Más allá de los potenciales elementos comunes entre las ficciones televisivas españolas y las mexicanas, los diferentes contextos televisivos y la selección de casos de estudio llevan cada mitad del libro hacia distintas direcciones. Los casos de estudio españoles pertenecen a las principales cadenas generalistas nacionales (TVE, Antena 3 y Telecinco), mientras que los mexicanos provienen de Canal 11 y HBO Latinoamérica, cadenas ajenas al duopolio dominante de Televisa y TV Azteca, las cuales tratan de ganar terreno en el mercado televisivo apostando por ficciones basadas en un modelo de «calidad» heredero del de HBO y sucesores. Así, en la primera mitad, el lector encontrará cómo Smith defiende y lee de forma empática ficciones emitidas por las principales cadenas generalistas españolas que periodistas, críticos y académicos han ignorado o vilipendiado sistemáticamente, evidenciando que hay muchos más elementos interesantes o defendibles en términos de calidad de lo que convencionalmente se piensa. En la segunda mitad, el lector encontrará a Smith explicando cómo la poco popular cadena educativa Canal 11 y la emergente rama latinoamericana de HBO han apostado en la última década por crear ficciones según parámetros contemporáneos de calidad para diferenciarse en el mercado televisivo, hacer crecer su negocio e incluso educar al espectador en valores progresistas o en consumir ficciones televisivas como obras con valor artístico; y esas ficciones (aun no abordadas por académicos) son alabadas por espectadores, prensa y críticos (aunque se indique que las mayoritarias telenovelas del país, que aquí no aparecen como casos de estudio, son criticadas). En estos términos complejos, concomitantes en algunos puntos pero divergentes en bastantes otros, es como el lector encontrará reflejado el subtítulo *Quality Television in Spain and Mexico*.

Las perspectivas teóricas propuestas por Smith son variadas y las principales referencias bibliográficas escogidas en relación con cada una son abordadas de forma exhaustiva. En el blo-



que español, Smith analiza en primer lugar dos ficciones ambientadas en el pasado (*El día más difícil del rey* [TVE-1, 2009] y *Marisol* [Antena 3, 2009]) como memoria histórica, teniendo en cuenta si reelaboran la historia en función de discursos de su contexto de producción contemporáneo; en el segundo capítulo, lee *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco, 2008-2009) como una ficción transnacional, en la que se establecen negociaciones con la telenovela colombiana homónima en la que se basa, heredando algunos elementos, distanciándose en otros; en el tercero, estudia cómo funcionan dos ficciones centradas en personajes jóvenes (*El internado* [Antena 3, 2007-2010] y *Física o química* [Antena 3, 2008-2011]), en las cuales se desarrollan temas como la memoria histórica o la diversidad sexual o racial; en el cuarto, analiza *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013-2014) y *El Príncipe* (Telecinco, 2014) como televisión postcolonial, dada la inusual ambientación de ambas en el norte de África. En ocasiones, se aprecia particularmente la voluntad de Smith de releer empáticamente sus casos de estudio frente a rechazos precipitados del medio televisivo, como en su análisis de *Física o química*, serie enormemente criticada en España durante su emisión por periodistas e incluso asociaciones de padres. Los detractores de ficciones como esta tienden a considerarlas divulgadoras de imágenes, conductas e ideología rotundamente perniciosas que el espectador, en teoría, asumiría con facilidad, sin establecer negociaciones con ellas. Frente a quejas que parecen defender que ciertos elementos deberían ser tabú en las series para adolescentes (sexo, drogas, inmigración...), Smith evidencia el carácter pedagógico de *Física o química*, que alerta sobre los peligros de las drogas, equipara a jóvenes y adultos como figuras potencialmente inmaduras o igualmente necesitadas de aprendizaje vital, así como da cabida y voz a personajes homosexuales o de otras etnias y los representa alejándose de visiones estereotipadas, tratándolos con la misma dignidad e importancia que a los demás.

En el bloque mexicano, el autor dedica tres capítulos a Canal 11, canal público de contenidos educativos y divulgativos, que desde 2009 ha apostado por desarrollar su línea editorial en el ámbito de la ficción tratando así de conquistar a más espectadores: en el primer capítulo, Smith analiza esta cuestión en relación con *XY* (2009-2012), serie donde se presentan nuevas masculinidades y temas como la homosexualidad o la corrupción, poco tratados en profundidad por las mayoritarias telenovelas; en el segundo, defiende *Soy tu fan* (2010-2012) y *Pacientes* (2012-2013) como series de calidad según los estándares contemporáneos y profundiza en cómo Canal 11 invita a la contemplación estética de sus ficciones; en el tercero, aborda *Crónica de castas* (2014), atrevida producción que da centralidad al tema tabú de la raza, el cual aparece imbricado con cuestiones de género, religión y clase social, y que no tuvo continuidad tras la instauración en México de un gobierno conservador (en este sentido, que Smith escoja como portada de su libro una de las provocadoras imágenes promocionales de la serie, puede entenderse como una muestra de apoyo a esta ficción). Finalmente, el autor dedica su último capítulo a *Capadocia* (2008-14), la primera serie realizada en el país por HBO Latinoamérica, estudiando cómo HBO trata de exportar su modelo de calidad fuera de Estados Unidos estableciendo negociaciones e hibridaciones con el principal género televisivo mexicano, la telenovela, proponiendo protagonistas femeninas y frecuentes elementos narrativos melodramáticos. *Dramatized Societies* es un trabajo necesario y útil. En primer lugar, es necesario porque escoge como casos de estudio ficciones españolas y mexicanas ignoradas en el ámbito académico, o bien analizadas en España con poca voluntad de prestar atención a complejidades y ambivalencias existentes en estos textos televisivos. En segundo lugar, porque invita a la reflexión sobre los valores y motivaciones que críticos y académicos pueden tener al ignorar o denostar precipitadamente la ficción televisiva. Y, en tercer lugar, porque

invita a realizar en el futuro lecturas matizadas de casos de estudio similares con una mirada empática: dada la importancia social e histórica de ficciones como estas, deben ser tenidas en cuenta por historiadores del medio televisivo y estudiosos de la cultura popular española y mexicana. Por otra parte, *Dramatized Societies* es un libro útil para el investigador. En primer lugar, porque su propuesta metodológica puede ser utilizada en futuros estudios de ficciones televisivas. En segundo lugar, porque introduce perspectivas teóricas angloamericanas en los contextos españoles y mexicanos que podrán ser continuadas, criticadas o reelaboradas por académicos locales en el futuro. En tercer lugar, porque puede proporcionar conocimientos de interés sobre ficción televisiva de un país distinto al más conocido: México, para los españoles y España, para los mexicanos. En cuarto lugar, porque la puesta en diálogo de

tendencias y elementos en común entre estos dos países puede favorecer el desarrollo de posibles investigaciones sobre ficción televisiva contemporánea desde una perspectiva transnacional. Y, por último, porque proporciona bibliografía potencial para la docencia de contenidos televisivos: las ficciones seleccionadas por Smith (poco o nada atendidas bibliográficamente hasta ahora) podrían ser fácilmente escogidas como casos de estudio en un contexto universitario desprejuiciado e integrador, tanto de perspectivas teóricas angloamericanas, como de ficciones contemporáneas. Al fin y al cabo, ficciones como estas son con las que millones de espectadores negocian su conocimiento de la realidad en la que viven, tal como considera Smith, y constituyen una parte importante de su bagaje cultural más inmediato.

**Santiago Lomas Martínez**

## LA CULTURA DE LAS SERIES

### Concepción Cascajosa Virino

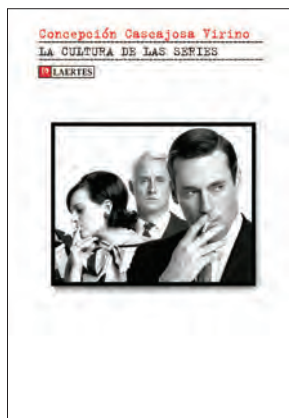
Barcelona

Laertes, 2016

310 páginas

19,00 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Todavía hoy, cuando hablamos, analizamos o teorizamos sobre contenidos televisivos, las tensiones y las sombras del debate entre alta y baja cultura, entre producto *mainstream* y obra de autor, entre piezas audiovisuales de carácter popular y aquellas creadas para alimentar el consumo intelectual de una (aparente y) determinada élite de la sociedad surgen como si la trayectoria de los estudios culturales, que unen de manera inherente arte y sociedad, no hubiesen logrado realmente calar en el discurso dominante sobre el medio. El último libro de Concepción Cascajosa es una respuesta a este estado de excepción continuo, a la necesidad de consolidar un corpus bibliográfico de referencia sobre los estudios televisivos desde la academia española, así como a la defensa y al compromiso con esta disciplina actualmente en auge –la de la ficción televisiva–, de la que la autora se erige como uno de los estandartes en su proceso contemporáneo de revalorización. Desde la emergencia de considerar las series de televisión como un fenómeno cultural y con Estados Unidos como foco fundamental y punto de

partida, *La cultura de las series* es una aproximación a este tipo de producto desde su función industrial, creativa y, en términos también culturales, desde sus diferentes modos de recepción. Estas tres perspectivas se convierten en los pilares fundamentales que estructuran un discurso en el que el «objetivo no es hablar tanto de las series como a propósito de las series» (p. 27). Para ello, Cascajosa centra el análisis en el periodo que abarca los años 2000 y 2014, donde productos como *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), *The Wire* (HBO: 2002-2008), *Mad Men* (Lionsgate Television, U.R.O.K. Productions, Weiner Bros: 2007-2015) o *Breaking Bad* (High Brige, Gran Vía Productions, Sony Pictures Televisions: 2008-2013) irrumpen en el mercado abriendo el camino a la aparición de un nuevo tipo de producciones.

En esta etapa de la ficción televisiva –y más allá del papel que juegan y han jugado las *networks* y de la rentabilidad del modelo *syndication* en Estados Unidos–, los pasos dados por HBO, AMC o Netflix son ineludibles para entender la nueva configuración de la industria a escala internacional. El texto de Cascajosa ofrece las claves de su importancia atendiendo a la creación de lo que, en términos estratégicos y de marketing, se consideran «ficciones de marca» junto a un planteamiento del negocio basado en las innovaciones tecnológicas y en una narrativa diferenciada. Esta tercera edad de oro de la televisión –tan alabada como transitada– incluye también lo que podríamos considerar como una nueva forma emocional de relacionarse con el medio y sus contenidos. Además del fenómeno fan, Cascajosa ofrece una de las claves de la consolidación cultural de las series al apuntar la excepcionalidad de una época que «hacía sentir al analista (y al lector de sus análisis) que estaba en el lugar adecuado y el momento justo para apreciarlo, y a los profesionales de la televisión que no eran “segundones” sino “artistas”» (p. 58).

Este trascendente matiz –que, por otro lado, evidencia el eterno complejo de algunos profesio-

nales dedicados a la televisión— es determinante para entender el proceso de legitimación de las series gracias a un nuevo entramado cultural. Con una restaurada percepción artística de la televisión así como de sus significados, analistas, críticos y creadores comienzan a asumir un rol activo militante en defensa de los contenidos y sus procesos de creación. Igualmente, la apropiación de la ficción televisiva por parte de una crítica cinematográfica en crisis es uno de los argumentos que la autora ofrece para justificar que las series se eleven a una nueva categoría apta para *hipsters*, intelectuales y «adictos con pedigrí» (p. 183). En esta misma línea, el hecho de que personajes tan dispares como el sociólogo Slavoj Žižek, el Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, los jóvenes escritores de la generación Nocilla, el filósofo William Irvin o Fernando Savater, entre otros, comiencen a hablar de estas ficciones genera una aceptación inmediata, casi incuestionable. Las series se igualan así a la categoría cultural de la literatura (shakesperiana y dickensiana, fundamentalmente) y del cine (el sofisticado, el de autor), de manera que la necesidad de establecer un canon crítico las convierte en obras contemporáneas de referencia y objetos de estudio audiovisual.

Pero ¿en qué consiste este nuevo canon? Esta es en realidad la gran pregunta que nos acompaña cuando leemos *La cultura de las series* y que hábilmente la autora alimenta a lo largo de sus páginas estableciendo un recorrido por la evolución de la ficción televisiva, trufado con hechos y acontecimientos actuales que anclan su discurso. Cascajosa recoge, ordena y ofrece abundantes referencias bibliográficas conocidas y citadas por los estudiosos del ámbito televisivo (Raymond Williams, Jason Mittell, Jonathn Bignell, Robert J. Thompson) evidenciando su amplio conocimiento sobre la materia y sus años de especialización. Pero, a diferencia de otros de sus textos de carácter historiográfico, en esta ocasión —y esta es la verdadera novedad y aportación del texto—, la autora conecta estas referencias acadé-

micas: con trabajos de la teoría y la crítica cinematográfica (*Cahiers du cinéma*, *Sight & Sound*, *Caimán. Cuadernos de cine*); con documentales audiovisuales sobre series de ficción (*Séries Addicts*, *Pioneros de la televisión* [*Pioneers of Television*, Boettcher/Trinklein Productions: 2008-], *Showrunners: The Art of Running a TV Show* [Des Doyle, 2014], *España en serie* [Canal + España: 2013]); con iniciativas de festivales de cine y televisión (Edimburgo, pero también Berlín, Cannes, Vitoria-Gasteiz o el antiguo Madrid-Imagen); con publicaciones de investigadores que trabajan en España (textos de Carlos Scolari, Jorge Carrión, Fernando de Felipe); con el trabajo de críticos locales y blogueros (Alberto Rey, Marina Such, Irene Cívico y Montse Cebrián) y otras voces vinculadas al fenómeno fan devenidos en agentes culturales (Fuera de series, Birreries, Serializados Fest, Festival de Series); y, por supuesto, con los creadores de las series (Aaron Sorkin, Matthew Weiner, Shonda Rimes, Ramón Campos, Javier Olivares).

Mediante un texto riguroso, ameno y fluido —en el que tan pronto se hace alusión a Andy Warhol, a André Bazin o a la *Cooltura*—, Cascajosa teje una interesante red de datos bajo un espíritu de conformación (o recuperación) de una memoria televisiva presente en algunas de sus publicaciones anteriores como *Mujeres en el aire. Haciendo televisión* (junto a Natalia Martínez Pérez, 2015) o *Dentro de «El Ministerio del Tiempo»* (2015). Más allá de las explicaciones en torno a la figura del *showrunner* y de las bondades de producción que ofrece el modelo norteamericano, la reivindicación de la labor de los creadores y guionistas se vuelve fundamental para posicionar a la ficción televisiva en el nuevo esquema cultural, a escala internacional y nacional. En este sentido, cabe señalar que no es casual que la autora sea la directora del Máster en Guion de Cine y Televisión de la Universidad Carlos III y que en el libro podamos entrever informaciones de primera mano de lo que está ocurriendo en nuestra industria. Pero en esta urgencia justificada por darle

un formato académico al presente y al pasado inmediato de la ficción televisiva se echa en falta una mayor amplitud de la realidad española, así como un mayor desarrollo del apartado «Visiones desde la Vieja Europa». Aunque ambas son aportaciones fundamentales, resultan acotadas ante la detallada contextualización e inmersión en el modelo norteamericano.

Si bien es verdad que la autora asume la necesidad de crear un canon en España que permita contextualizar y trabajar desde la noción de identidad, podemos decir que *La cultura de las series* esconde, a su vez, un canon a escala global. Alejándose de lo que define como la «errónea primacía del gusto» (p. 262), que condiciona gran parte de los análisis de carácter universitario, en su explicación de lo que ha pasado en los últimos años en la creación televisiva, Cascajosa marca un camino a seguir. Las referencias a autores y obras nacionales e internacionales se muestran como pequeños puntos de inflexión que conforman un mapa de

referencias. De esta manera, en su ejercicio analítico —donde aparecen reflexiones, inquietudes, experiencias personales y el cuestionamiento de los criterios que durante años han regido la puesta en valor de los contenidos televisivos—, la propia autora se convierte en un agente más del magma cultural seriéfilo. Consciente de «los peligros de un seguimiento demasiado apasionado por las series» (p. 187) y en un interesante equilibrio entre su trabajo en el ámbito universitario y su activa presencia en eventos de carácter televisivo y en redes sociales —en las que combina su faceta de fan y experta—, podemos decir que, con *La cultura de las series*, Concepción Cascajosa evidencia su capacidad para liderar una línea de investigación diferenciada dentro de los estudios sobre ficción televisiva en España, asumiendo la herencia de otros autores que, como Manuel Palacio, dieron los primeros pasos desde los estudios culturales.

**Laura Pousa**

**THE EMERGENCE OF FILM CULTURE.  
KNOWLEDGE PRODUCTION,  
INSTITUTION BUILDING AND  
THE FATE OF THE AVANT-GARDE IN  
EUROPE, 1919-1945**

**Malte Hagener (ed.)**

New York / Oxford

Berghahn, 2014

380 páginas

114 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Tradicionalmente, los estudios filmicos y la historia del cine han discurrido por sendas paralelas y casi siempre separadas. Mientras que los primeros se interesaron fundamentalmente por la ontología del cine y por su carácter discursivo, la segunda lo ha considerado sobre todo como un objeto artístico, cultural, económico y/o social. Las historias del cine acostumbran a narrarse como una sucesión de acontecimientos históricos, económicos y tecnológicos en paralelo a los cuales una serie de personalidades excepcionales crearon el conjunto de obras que actualmente integran el canon. En la mayor parte de los casos, además, dichas historias se encuentran íntimamente ligadas a la definición de un cine nacional. La excelencia de una cinematografía determinada depende, en ese sentido, de la existencia de industrias —estatales o privadas— y de cineastas ilustres capaces de engendrar obras sobresalientes.

El cine, en el mejor de los casos, es considerado como el efecto de una serie de discursos que, a través de la representación, proyectan una mirada sobre el mundo. De ahí que, en su relación con otras disciplinas como la historia, la educación, la politología o las ciencias jurídicas, el cine quede con frecuencia relegado a una función pedagógica o ilustrativa de determinado objeto de estudio propio de esas disciplinas: una forma, al fin y al cabo, de explicar asuntos complejos de manera entretenida.

La denominada «*New Film History*» o «Nueva Historia del cine» introdujo, desde la década de 1980 —con trabajos como los publicados en 1985 por Robert Allen y Douglas Gomery (*Film History: Theory and Practice* [1985]) y por David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* [1985])—, un modelo más rico y complejo para las narrativas históricas del cine al combinar el enfoque estético, tecnológico, económico y social con estudios de caso que atendían también a cuestiones de forma y estilo. *The Emergence of Film Culture* bebe de los planteamientos de la *New Film History*, aunque su más importante filiación se encuentra en los desarrollos más recientes de la historia de la teoría cinematográfica. De textos como *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bill Nichols [1992]), *Film/Genre* (Rick Altman [1998]) o *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film* (Dana Polan [2007]) podría decirse que comparten con el volumen editado por Malte Hagener la apreciación de que «[la historia de la teoría (filmica)] no puede escribirse de manera aislada, como una historia abstracta de ideas, sino que debe ser situada en sus circunstancias materiales y en sus contextos históricos. Estos contextos van desde el colonialismo hasta la historiografía, del género a la praxeología, puesto que abordan el cine como un objeto epistemológico —algo que nos puede ofrecer conocimiento sobre el mundo en el que vivimos—» (p. 10). Con contribuciones de la autoría de Ian



Christie, Greg de Cuir, Tom Gunning o Masha Salazkina, este libro tiende puentes entre la teoría filmica y la historia del cine. Desde este punto de vista, *The Emergence of Film Culture* no solo constituye una importante aportación al campo de la historia del cine, sino también al de la historiografía cinematográfica: además de ocuparse de un aspecto poco explorado pero de importancia capital como es la génesis de la cultura cinematográfica europea entre 1919 y 1945, este libro propone un modelo historiográfico desde el que dar cuenta de un objeto de estudio que abarca cuestiones tradicionalmente estudiadas de forma desvinculada como la producción de conocimiento, la creación de instituciones y los destinos de la vanguardia en Europa. Para ello, tan relevante como el estudio de filmografías y de la trayectoria de cineastas resulta el análisis histórico de la programación cinematográfica de salas alternativas, las traducciones, revistas y publicaciones especializadas o los planes de estudios y temarios de las primeras escuelas de cine.

El libro se estructura en tres partes que ponen de manifiesto la importancia concedida a un enfoque en el que no son tan importantes los nombres como los procesos. La primera de ellas, titulada «*Formations of Knowledge*», cuenta con trabajos que exploran la dimensión epistemológica (esto es, las implicaciones teóricas, políticas, de género o de raza) presentes en diversas prácticas relacionadas con la cultura cinematográfica; la segunda parte, «*Networks of Exchange*», se centra en el análisis de la intersección y la mutua influencia entre prácticas culturales diversas como los ballets rusos de Diaghilev, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, el Congreso de Cine Independiente de La Sarraz de 1929 o el Festival Internacional de Cine de Venecia, creado en 1932. Por último, la sección titulada «*Emergence of Institutions*» aborda la creación de los organismos cuya existencia misma supuso la consolidación de la cultura cinematográfica —el cine entendido como arte y como producto cultural, al margen de su consideración en un contexto

industrial— y de la toma de conciencia sobre la importancia de su preservación: la Film Library del Museum of Modern Art de Nueva York, creada en 1935, la National Film Library del British Film Institute (1935), la Cinémathèque Française (1936) y la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF, 1938).

Las aportaciones de mayor valor que, a mi modo de ver, introduce este volumen, tienen que ver con el enfoque transnacional que preside el acercamiento a la emergencia de la cultura cinematográfica en Europa y, en estrecha relación con este, la centralidad que se otorga al concepto de red en tanto que catalizador del desarrollo creativo, la producción de conocimiento y la creación de instituciones. En cierto modo, los hallazgos de *The Emergence of Film Culture* cuentan con un precedente inmediato en el trabajo del propio Hagener, que en 2007 publicó *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*: idéntico objeto de estudio, apuesta por un enfoque transnacional y atención a las redes de contactos y similar corte temporal (definido en este caso por el periodo de entreguerras). Ya en el momento de su publicación, *Moving Forward, Looking Back* se postuló como el primer acercamiento a la vanguardia europea que planteaba la perspectiva transnacional como el único modo de entender las vanguardias cinematográficas de las décadas de 1920 y 1930. ¿Qué particularidades introduce entonces *The Emergence of Film Culture*? Fundamentalmente, Malte Hagener involucra a una comunidad internacional de estudiosas y estudiosos del cine en el proyecto intelectual iniciado con el citado libro y, de ese modo, incluye contribuciones muy especializadas que trascienden la centralidad de la que Francia, Alemania y la Unión Soviética suelen gozar en los estudios sobre las vanguardias históricas. Así, además de los pertinentes estudios de Ryabchikova y Christie sobre la cultura cinematográfica soviética o los de Nagl y Aurich sobre la alemana, el libro de Hagener cubre contextos nacionales específicos

con textos sobre la programación de la Film Liga holandesa (Gunning), las primeras muestras de cine amateur en Yugoslavia (de Cuir) o la cultura cinematográfica alternativa en Suiza (Zimmerman) y en Suecia (Andersson). Pero, lejos de reproducir la táctica habitual de contar la historia del cine desde una perspectiva nacional o desde el estudio de trayectorias individuales, la mayor parte de los capítulos del libro consideran los aspectos tratados en un marco transnacional, esto es, prestando una mayor atención a las influencias, a las relaciones y a los desplazamientos que a los acontecimientos en sí. En consonancia con trabajos que analizan, por ejemplo, la influencia rusa en la vanguardia europea (Christie), otras contribuciones parten de la asunción de la importancia de las relaciones cinematográficas entre cineastas, docentes e instituciones a escala internacional: así, Masha Salazkina escribe sobre los intercambios cinematográficos entre Italia y la Unión Soviética en la década de 1930, Duncan Petrie sobre el desarrollo de las escuelas de cine en Europa y Malte Hagener sobre los festivales y los archivos cinematográficos, que concibe como *network nodes*.

A tenor de lo expuesto, *The Emergence of Film Culture* es efecto y reproduce la estructura de la red que en sus páginas sirve para explicar la génesis de la cultura cinematográfica europea durante el primer tercio del siglo xx, pues tanto Hagener como la mayor parte de sus colabora-

doras y colaboradores forman parte de una comunidad internacional de investigadores con sede en Europa que, desde hace dos décadas, plantean nuevos acercamientos a la historia y la teoría del cine. El Convegno Internazionale di Studi sul Cinema de Udine dirigido por Leonardo Quaresima o el más recientemente creado Congreso Internacional del European Network for Cinema and Media Studies (NECS) —del que Hagener fue miembro fundador y de cuya revista (*NECSUS*) es editor— se han constituido como lugar de encuentro, de discusión de ideas y de gestación de grupos de trabajo y proyectos académicos. La publicación de un libro como *The Emergence of Film Culture* viene así a levantar acta de una nueva forma de escribir historia del cine con una reflexión histórica e historiográfica sobre las prácticas y los agentes que la inspiraron. Queda para la reflexión, en el ámbito de los estudios fílmicos que se desarrollan en España, el por qué un país cuya cultura cinematográfica de vanguardia cuenta con amplias ramificaciones en Europa durante el periodo que nos ocupa —con figuras como Luis Buñuel, Salvador Dalí, Juan Piqueras o Ernesto Giménez Caballero como interlocutores de Jean Epstein, Charles Dekeukeleire, Sergei Eisenstein o Luigi Chiarini— queda fuera del radar que constituye este libro.

**Sonia García López**

**THE PROMISE OF CINEMA: GERMAN  
FILM THEORY, 1907-1933**

**Anton Kaes, Nicholas Baer y Michael Cowan  
(eds.)**

Oakland, California

University of California Press, 2016

682 páginas

64,63 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



University of California Press acaba de publicar esta monumental *The Promise of Cinema* en su ya amplísima colección Weimar and Now: German Cultural Criticism, dirigida por Edward Dimendberg, Martin Jay y Anton Kaes desde 1991, cuando se inauguró la serie con nada menos que una traducción del *Erbschaft dieser Zeit* (*Herencia de esta época*, 1935), del filósofo alemán Ernst Bloch. Desde entonces, la colección ha sido un referente para los estudiosos en lengua inglesa de la cultura alemana de entreguerras. La noticia de la publicación de *The Promise of Cinema* es, con todo, agrídulce, pues la editorial ha confirmado que se trata —junto a *Art of Suppression* (2016), un estudio de Pamela Potter sobre el arte de la era nazi— de los dos últimos volúmenes de la colección. «Esta serie está ahora completa», informa sucintamente la universidad, «no se publicarán más volúmenes» (<<http://www.ucpress.edu/series.php?ser=wn>> [26/07/2017]). Nos quedamos, pues, con 50 títulos en 25 años, entre los que destacan, en el ámbito de los estudios de cine, la versión en inglés del ya clásico *The Ufa Story*

(1996), de Klaus Kreimier, *Cinema and Experience* (2011), de Miriam Hansen, y *Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins* (2014), de Noah Isenberg. *The Promise of Cinema* compila 278 textos de más de un centenar de autores, publicados en alemán entre 1907 y 1933, la mayoría de los cuales no habían sido traducidos con anterioridad, que se presentan aquí debidamente introducidos y anotados. Para los estudiosos a nivel global que no dominen la lengua alemana, el libro de Kaes, Baer y Cowan (y la web que lo acompaña, [www.thepromiseofcinema.com](http://www.thepromiseofcinema.com)) va a ser, sin duda, una constante fuente de información sobre la visión teórica del medio cinematográfico que se forjó en Alemania y Austria durante el primer tercio del siglo xx. Como se sabe, no se trata de un período o una demarcación geográfica cualquiera: al igual que ocurrió en Dinamarca o Italia durante aquel período, el cine mudo germánico tuvo un desarrollo sobresaliente —a nivel tecnológico, social y estético— que le permitió competir por momentos, de igual a igual, con la producción hollywoodiense, con la que estableció numerosos diálogos e intercambios, no exentos de tensión. *The Promise of Cinema* está dividida en tres secciones («*Transformations of Experience*», «*Film Culture and Politics*» y «*Configurations of a Medium*») que agrupan ocho capítulos cada una, sobre temas tan diversos como las primeras formas de exhibición cinematográfica, la «magia de la representación corporal», el culto a las estellas, el llamado «pánico moral» ante el nuevo medio, la movilización política de las «masas» o la importancia de la estética expresionista y el arte de vanguardia en la gran pantalla. Se reúnen, por un lado, textos de filósofos y teóricos del cine de referencia internacional, como Theodor W. Adorno, Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Walter Benjamin, Lotte Eisner y Siegfried Kracauer, entre otros, así como el conjunto de impresiones que vertieron sobre el papel las principales figuras de las letras alemanas de entonces tras su encuentro con el nuevo medio (desde Bertolt Brecht y Max Brod a Alfred Döblin, Heinrich Mann, Robert Musil o Joseph Roth). Para el lector más cinéfilo, quizá las aportaciones más valiosas resulten

las de los directores y actores de cine, muy abundantes y en su mayoría fechadas en la crucial década de 1920: nos referimos a los fascinantes artículos de Emil Jannings, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Georg W. Pabst, Leni Riefenstahl, Billy Wilder y un largo etcétera, distribuidos a lo largo del libro.

El principal objetivo de los editores —tal y como explican en la introducción y en una reveladora entrevista mantenida esta pasada primavera con Regina Longo («The Promise of Cinema», *Film Quarterly*, vol. 69, n.º 3, pp. 96-101)— ha sido seleccionar y presentar textos que mantengan una relación directa con las inquietudes de la teoría de cine actual. Parten de una premisa: que las transformaciones que vivió el medio cinematográfico en aquel entonces —su accidentada evolución como industria y arte, incluida la problemática consolidación de la tecnología sonora— son semejantes a las que está viviendo ahora (con la sustitución del soporte filmico por el digital y la consiguiente «expansión» de los modos de distribución y exhibición filmica). Los editores, en su prefacio, escriben a este respecto: «*The Promise of Cinema* reconsidera la teoría del cine como un campo de posibilidades, expectativas y propuestas» (p. 2). No se pretende, pues, configurar un canon de los «mejores textos» de una época pretérita, sino atender a la variedad y flexibilidad del pensamiento cinematográfico del momento para conectarlo al del tiempo presente. Esa es precisamente «la promesa del cine» que da título al libro: los textos escogidos comparten una perspectiva más especulativa que sistemática, antes abierta que cerrada y, en ese sentido, configuran una teoría *in statu nascendi* que puede servir a los estudiosos de cine que en la actualidad teorizan sobre un medio sumido nuevamente en una transformación total y cuya potencialidad dista mucho de realizarse. Kaes, Baer y Cowan siguen así una tendencia que ellos mismos enlazan con los postulados de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt («No se trata de conservar el pasado, sino de realizar sus esperanzas», rezaba el famoso dictum de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* [1944]). A este respecto,

señala Baer en la entrevista con Longo, «el proyecto político de este libro radica, pues, en mantener vivas las ideas no realizadas del pasado. Es un proyecto particularmente crucial en este preciso instante nuestro, posutópico, de resignación melancólica, en el que las posibilidades y experimentaciones sociales del siglo xx parecen clausuradas y sin alternativas viables» (p. 99).

Algún lector podrá echar en falta una cronología o preguntarse por qué el libro no incluye textos anteriores a 1907 (los artículos sobre cine entre 1895 y 1906 son abundantes y muy reveladores en relación a los primeros pasos del nuevo arte). Se puede incluso cuestionar la decisión de los editores de incluir pasajes de libros, no solo porque, al hacerlo, extraen ciertas ideas del contexto de su formato original, sino también porque importantes volúmenes como *Zur Soziologie des Kino* (1914), de Emilie Altenloh, o *Philosophie des Films* (1926), de Rudolf Harms, deberían ser traducidos en su totalidad (y no presentados, por «trozos», en *readers* o *sourcebooks* como este). Pero son objeciones menores a un libro editado, por lo demás, de forma ejemplar. *The Promise of Cinema* reproduce en su contraportada elogiosas frases de promoción del cineasta Alexander Kluge y los historiadores de cine Francesco Casetti, Tom Gunning y Gertrud Koch. Nombres de referencia internacional en los *Film Studies* que celebran la publicación del volumen. Para nosotros, estudiosos del cine iberoamericano, surge, evidentemente, una pregunta insidiosa: ¿para cuándo un volumen de estas características sobre la teoría del cine en lengua española y portuguesa que presente los importantes textos publicados por aquellos años en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, México, Perú, Portugal...? ¿Y para cuándo una serie de reseñas de dicho libro en revistas anglosajonas de cine —¡no de estudios hispánicos!— como acostumbramos a hacer en los demás países con las publicaciones en inglés? Muy posiblemente habrá que esperar más tiempo a lo segundo que a lo primero.

**Breixo Viejo**

## **LA EXHIBICIÓN CINEMATográfica EN ESPAÑA: CINCUENTA AÑOS DE CAMBIOS**

**José Vicente García Santamaría**

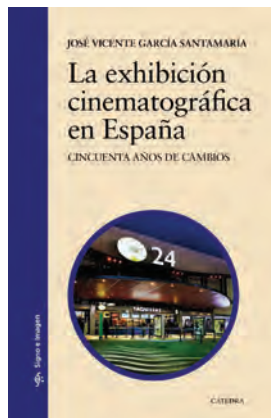
Madrid

Cátedra, 2015

380 páginas

15,18 € (libro electrónico) / 18,40 € (tapa blanda)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Gran parte de las investigaciones sobre el cine español han tendido a centrarse, casi exclusivamente, en su producción. Con ello, se ha soslayado que la producción cinematográfica forma parte de una gran cadena donde diversos eslabones se necesitan de forma mutua para generar valor. Importantes sectores como la distribución o la exhibición han desaparecido así del radar del análisis científico. Este libro de José Vicente García Santamaría, profesor en la Universidad Carlos III de Madrid, contribuye a colmar dicha carencia al investigar la evolución de las salas de cine en España a lo largo del último medio siglo.

La exhibición cinematográfica es uno de los nodos que contactan de forma directa con el consumidor y, pese a su menguante importancia económica, sigue siendo vital para determinar el precio y los ingresos del resto de ventanas de explotación (como DVDs/Blu-ray, vídeo bajo demanda, televisión de pago o televisión en abierto). En los cines se estrenan las películas con mayor poten-

cial y sigue siendo la ventana para la cual las distribuidoras destinan el grueso de su presupuesto de *marketing*. Con el objetivo de estudiar su importancia histórica, el autor responde, de forma sucesiva, a cinco grandes preguntas sobre las pantallas cinematográficas: ¿dónde están? (capítulo 1); ¿cómo funcionan? (capítulo 2); ¿cuáles han sido sus transformaciones? (capítulos 3 y 4); ¿quiénes son sus propietarios? (capítulo 5); y ¿cómo es su público? (capítulo 6). A todo ello se le añaden unas conclusiones finales que abren nuevas líneas de investigación y una excepcional bibliografía.

En la mayor parte de los países occidentales, la renovación de las salas de cine a partir de los años noventa ha venido sobre todo de la mano de los grandes centros comerciales. Un fenómeno semejante se está produciendo en la actualidad en países emergentes como India o China. En el primer capítulo del libro, se apuntan las razones por las que las pantallas han emigrado hacia la periferia de las ciudades. Este proceso, según el autor, llega hasta tal punto que «el cine está siendo desterrado del centro urbano y se ha refugiado en los grandes complejos de la periferia de las ciudades» (p. 33). Ahora bien, convendría matizar que, si bien es cierto que muchas salas emblemáticas del pasado se han convertido en tiendas insignia para las cadenas globales de moda, otras salas han vuelto a ser los teatros que fueron en su origen, aunque ahora dedicados a musicales y otros entretenimientos (como humor o conciertos). Además, en las grandes ciudades, las salas han desaparecido de los barrios más pobres, pero se han concentrado en los de mayor renta per cápita. Así, por ejemplo, en 2017 cerca del 60 % de las salas de Madrid capital solo proyectan películas en versión original. Este tipo de oferta nos habla claramente del fenómeno de la gentrificación, habitual en muchas ciudades europeas.

Más allá de estas puntualizaciones, lo cierto es que la mayor parte de las salas han terminado ancladas en «hiperlugares» (p. 33), los grandes centros comerciales. Estos se construyen al calor



de una larga burbuja inmobiliaria a la que ayuda, como apunta el autor, la buena evolución de la economía española durante muchos años, el crecimiento demográfico y la proliferación de ciudades dormitorio. La privatización del espacio, bajo laxas regulaciones urbanísticas que permitían fáciles financiaciones a las corporaciones locales, fue otro elemento que ayudó a impulsar estos complejos de ocio. También podríamos añadir otros fenómenos que ayudaron a su auge como una mejor red de carreteras, una deficiente regulación financiera —que permitirá un mayor endeudamiento de las familias a costa de un mayor riesgo sistémico para la banca—, unas importantes inversiones extranjeras fruto de una alta tasa de ahorro en el norte de Europa y un diseño incompleto del euro.

Según García Santamaría, «en la mayoría de estos centros, al menos en España, todas las clases sociales se igualan y no se aplican “barreras de entrada” por categoría social» (p. 27) y hay una «ausencia de criterios formales para su admisión o exclusión» (p. 33). No obstante, estas afirmaciones parecen demasiado optimistas. Por paradójico que pueda parecer, el cine, que nació como un espectáculo de barraca de feria para clases populares, ha pasado a ser un bien de lujo tanto por el precio de la entrada como por el de los atípicos (palomitas, bebidas, etcétera). Además, estos centros están sobre todo pensados para ofrecer un entorno de muy bajo riesgo y familiar, al que se tiende a acceder con coche, y cuyos visitantes han de cumplir con unas determinadas etiquetas de la sociabilidad.

El segundo capítulo nos adentra en la economía de la exhibición. En el fondo, se ve cómo el sector depende de su componente inmobiliario (p. 43), lo que tiende a darle estabilidad en el tiempo. Será en periodos de turbulencias financieras, que afecten al suelo, cuando cambien sus propietarios. Por eso, en los últimos años han entrado fondos de capital riesgo (p. 58), los cuales han sabido capear el temporal para vender con plusvalías llegado el momento. La relación con los

distribuidores es otro punto importante del libro (p. 61), pues estos se han convertido en la gran locomotora de la cadena cinematográfica, al ser la bisagra que ha detentado el poder.

Otro aspecto interesante es el estudio de los conceptos de multiplex y megaplex, donde el autor pone orden en las diferentes acepciones de los términos (p. 79). Cabría añadir que los megaplexes se deben también a la necesidad de repartir costes entre un mayor número de pantallas y que engarzan con una distribución basada en una oferta saturadora de copias donde los *blockbusters* cada vez se llevan más porcentaje de la recaudación total. De todas formas, para los exhibidores, el número de entradas vendidas no es tan importante como los beneficios que puedan sacar de su negocio. Un volumen casi constante de espectadores exige que el precio de las entradas o los atípicos suba. También se echa en falta una visión de la sala de cine como sitio de trabajo, no solo como lugar de ocio. Así, no se analiza la progresiva precariedad de sus trabajadores.

Con la entrada del nuevo milenio, las salas entran en la era de la digitalización e Internet (p. 102). Esto lleva a la necesidad de nuevos equipos de proyección y sonido. Es la era de la diversificación: nuevos tipos de experiencias se ofrecen al público (por ejemplo, ópera y fútbol en directo o competiciones de videojuegos). Tal y como ya hemos señalado, el cine se ha quedado como la ventana más importante para los estrenos, pero la presión de las otras ventanas de exhibición hace que se acorte su periodo de exclusividad.

Los capítulos 3 y 4 muestran, con una batería muy interesante de datos, las transformaciones del parque de salas en la Unión Europea, Estados Unidos y España. En este último caso se estudian los cambios por décadas. Esta compartimentación por etapas actúa como una lupa sobre dichos periodos, pero también puede dificultar que el lector se haga una visión histórica general de las transformaciones. La gran tesis que se demuestra es que «existe una correlación entre las inauguraciones de nuevos complejos de cine,



ubicados en su mayor parte en centros comerciales, y el incremento del número de pantallas» (p. 178). Todo esto se completa en el siguiente capítulo con los diversos modelos de propiedad que se han dado en las salas de cine. Es una tipología muy original (pp. 232-275), aunque el autor podría habernos mostrado cuáles han sido más eficientes.

En el último capítulo se estudia tanto la asistencia como la no asistencia a las salas por décadas. García Santamaría nos vuelve a hablar de la «transversalidad» de las clases sociales que van al cine (p. 304), pero el problema es que para demostrarlo pone datos de hace más de quince años. Los megaplexes no parece que aumenten la asistencia al cine, más bien incrementan la frecuencia de acceso de los consumidores con mayores rentas. No es el fin del acto de ir al cine, es más bien una reformulación de lo que supone ir al cine. Conviene no olvidar que la sala de exhibición es un espacio industrial que busca la estabilidad de unos consumos culturales fácilmente legibles y predecibles. De hecho, se insertan en centros comerciales que suelen llevar en su nombre palabras como

«plaza», «*village*», «Gran Vía» o «*city*», como si quisieran parecerse a esa ciudad desordenada, sucia, transgresora y llena de vida que evitan.

Por último, se echan en falta unos breves apuntes sobre cómo será la sala del futuro. Si extrapolamos varias pistas que empiezan a germinar, puede: (1) que se abran salas de alta gama en las mejores zonas de las ciudades, con restaurantes u otros servicios incluidos; (2) que las inversiones tecnológicas sean cada vez mayores, lo que abrirá una nueva brecha entre las empresas; (3) que emerjan mega circuitos de exhibición internacionales capaces de realizar importantes economías de escala, sobre todo mexicanos y chinos; y (4) que las salas se llenen de multitud de contenidos alternativos a las películas.

En este libro, los errores son de omisión más que de comisión. No obstante, sus fortalezas le llevan a que se convierta, probablemente, en un rito de pasaje obligado para cualquier persona interesada en nuestras salas de exhibición. Una edición muy cuidada le ayudará en su camino.

**Javier López Villanueva**

**WOMEN'S CINEMA, WORLD CINEMA:  
PROJECTING CONTEMPORARY FEMINISMS**

**Patricia White**

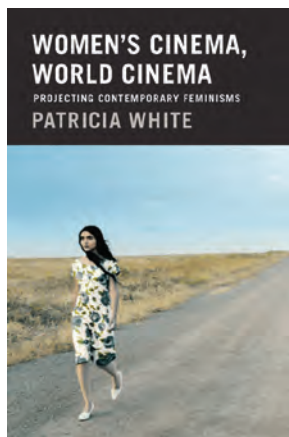
Durham y Londres

Duke University Press, 2015

315 páginas

17,00 € (libro electrónico) / 18,99 £ (tapa blanda)

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Patricia White comienza *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms* con una elocuente anécdota: las expectativas depositadas en Kathryn Bigelow, primera mujer ganadora de un Oscar a la Mejor Dirección por *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, 2010), como símbolo de una nueva etapa en Hollywood, presumiblemente más equitativa en términos de género. Y así lo expresó Barbra Streisand, encargada de entregar dicho premio, al exclamar: «*The time has come!*» («¡Ha llegado la hora!»). Mientras que la propia Bigelow, en un discurso marcadamente patriótico, omitió cualquier alusión al techo de cristal presente en la industria cinematográfica, su figura propició un amplio debate mediático sobre un sexismo enquistado y renuente, a la luz de las estadísticas que indicaban que el número de mujeres con acceso a puestos de dirección se había mantenido en un ínfimo 9% durante las dos últimas décadas.

Frente a esta imagen —cuya resonancia es mayor que la de un simple espejismo—, la autora se propone, más allá de la alargada sombra de Hollywood, examinar las dinámicas interacciones entre cine, feminismo y geopolítica en el siglo XXI, a través del trabajo de una nueva generación de directoras procedentes en su mayoría de América Latina, Asia y Oriente Medio, cuyos filmes han gozado de una relativa notable presencia en festivales de cine y en salas de arte y ensayo. Esta delimitación temporal, como se justifica en la introducción, responde a factores que son simultáneamente cinematográficos (la digitalización y el crecimiento y consolidación de un circuito global de festivales), políticos (la hegemonía neoliberal y la dificultad de delimitar un terreno estable para las posiciones feministas contemporáneas) y académicos: la necesidad de revitalizar una categoría en desuso en el ámbito de los estudios fílmicos, como «cine de mujeres», atendiendo a su dimensión transnacional y, al hacerlo, evidenciar cómo el género se imbrica, de muy diversas formas, en la configuración transnacional de los «cines mundiales».

En el libro subyace, por tanto, una voluntad feminista explícita en sus principales objetivos: reclamar un protagonismo mayor para las historias y prácticas feministas actuales que, desde contextos nacionales y culturales diversos, desafían el postfeminismo y el neoliberalismo; analizar las instituciones y discursos que han permitido la emergencia de directoras debutantes en diferentes latitudes; e iluminar cómo estas esferas moldean no solo el contenido de los filmes y la figura de sus directoras, sino también su valor cultural dentro de los circuitos globales de difusión. A partir de estas directrices, White elabora una cartografía profusamente documentada de un «cine mundial» en el que las directoras tienen una creciente presencia y traza diferentes vías para comprender la distribución y la exhibición como prácticas de mediación que son tanto materiales como discursivas y que están marcadas por el género.

Uno de los aspectos más sobresalientes del volumen es el rigor, la solvencia y la claridad con los que delimita un marco teórico inevitablemente amplio. En primer lugar, White realiza un preciso recorrido por las principales aportaciones de la teoría filmica feminista, señalando sus hallazgos fundamentales y su voluntad de demarcarse de algunos conceptos clave que han servido para perfilar los contornos estéticos, representacionales y políticos del «cine de mujeres»: ya sea su clásica prescripción como contra-cine por parte de Claire Johnston y Laura Mulvey o su conceptualización como cines menores propuesta por Alison Butler. En ambos casos, este distanciamiento responde a su intención de examinar cómo las visiones femeninas que analiza son cooptadas o, por el contrario, pueden contribuir a redefinir los marcos institucionales y discursivos dominantes. Así, White concibe la categoría «cine de mujeres» como una herramienta útil para analizar las diferentes posiciones que las mujeres y su producción artística ocupan en la cultura contemporánea. En consecuencia, apunta tanto la necesidad de preservar categorías empleadas por la teoría filmica feminista (autoría, estética y formas de dirigirse a la audiencia) como su insuficiencia si no se examinan a la luz del circuito de la cultura: en relación a los mecanismos de producción, distribución, exhibición y recepción. Un circuito que, como ya he apuntado, se contempla a una escala internacional, igualmente atenta a las dinámicas nacionales y regionales en juego. En segundo lugar, para desentrañar las complejas interacciones entre las categorías analíticas citadas y los espacios institucionales por los que los filmes transitan, White incorpora y desgrana a lo largo de los diferentes capítulos las aportaciones de renovadoras tendencias en el marco de los estudios filmicos; entre ellas, el estudio de los festivales (Marijke de Valck, Thomas Elsaesser); los conceptos de cine acentuado (Hamid Naficy), transnacional y mundial (Dudley Andrew), así como perspectivas sociológicas (la noción de gusto y capital cultural y simbólico), fundamen-

tales para desentrañar la articulación del autor y de los diferentes públicos que las instituciones analizadas congregan: de élite, de cultura media o contra-públicos.

Esta compleja aproximación interseccional se concreta en cinco capítulos que, a través de casos de estudio, abordan diferentes discursos y prácticas de mediación: el autor de élite, la autenticidad cultural, el cine de mujeres como género cinematográfico, las redes de circulación regional y los filmes que versan sobre los derechos de las mujeres. Los dos primeros capítulos se centran en la noción de autoría como elemento de posicionamiento estratégico y privilegiado en los festivales de cine y en las salas de arte y ensayo. Lucrecia Martel, Samira Makhmalbaf, Marjane Satrapi o Shirin Neshat son algunas de las cineastas de las que se sirve para analizar la construcción personal y textual de esta figura de prestigio y las ambivalencias de la etiqueta «cine de autor». De acuerdo con White, su uso, a menudo, implica desestimar el posicionamiento político de los filmes respecto a las micro-políticas de género, sexualidad y/o especificidad cultural.

El tercer capítulo examina cómo la globalización de ciertos géneros cinematográficos asociados al público femenino (el *chick-flick*) puede servir para desafiar la sensibilidad postfeminista occidental —y su promesa normativa de adquirir una feminidad exitosa a través del individualismo y del consumo— y contener el potencial ético y político que la autora reclama en la introducción como una de las bases del feminismo social transnacional. White se centra en películas de la surcoreana Jeong Jae-eun y la libanesa Nadine Labaki para analizar la articulación de espacios homosociales femeninos en los que el lesbianismo opera como una figura disruptiva y utópica. Desplazando al siglo XXI las observaciones de Miriam Hansen en relación al cine silente y el público femenino, señala cómo sus filmes son capaces de proyectar un horizonte de expectativas colectivas, cargadas de un potencial afectivo y político que invita a nuevas formas de organización social.

El capítulo cuarto examina la noción de red desde un punto de vista narrativo (películas que adoptan una estructura reticular) e institucional. Siguiendo las prácticas de cineastas como Zero Chou (Taiwán) o Nia Dinata (Indonesia), la autora expone el vigor y solidez de redes regionales y contra-esferas específicamente feministas y/o *queer* en el marco de culturas y políticas abiertamente patriarcales. Finalmente, el capítulo quinto retoma cuestiones tratadas anteriormente, en concreto la asimilación del cine realizado por mujeres con el discurso humanista, para centrarse en autoras que exploran temas acuciantes de la agenda política feminista del siglo XXI: el trabajo de las mujeres migrantes, la violación como táctica de guerra o el tráfico sexual. Mediante un detallado análisis de las obras de Sabiha Sumar (Pakistán), Claudia Llosa (Perú) y Jasmila Žbanić (Bosnia y Herzegovina), White subraya el carácter desestabilizador de las categorías género y periferia, al tiempo que alerta de la frecuente identificación entre género y nación (esto es, la identificación de la autora como portadora del «trauma nacional»).

Parfraseando a Streisand, *Women's Cinema, World Cinema* ha llegado en un momento necesario para revitalizar y abrir nuevas vías de análisis en el marco de la teoría filmica feminista; no solo por evidenciar la multitud y pluralidad de voces femeninas que contribuyen a moldear las formas que adopta el «cine mundial», sino también por desplazar el acento a la circulación de los filmes y examinar las diferentes instancias —desde la figura polisémica del autor, que aúna valores estéticos, artísticos y económicos, hasta la construcción de audiencias en función del género, contra-públicos o *middlebrown*— en las que se dirimen los procesos de legitimidad cultural y, en consecuencia, de visibilidad y diversidad. Su modelo de análisis holístico resulta ejemplar y sumamente inspirador a la hora de esclarecer las posibilidades y dificultades a las que se enfrentan las mujeres cineastas en el actual y complejo escenario mediático global, sin perder de vista el potencial ético y crítico que, de forma más o menos explícita, las películas analizadas encierran.

**Elena Oroz**

**THE DAWN OF TECHNICOLOR,  
1915-1935**

**James Layton y David Pierce**

Nueva York

George Eastman House

450 páginas

59 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Entre los hitos que jalonan la historia del cine, el paso del mudo al sonoro ha tenido tradicionalmente una preeminencia respecto de otros desarrollos técnicos más o menos coetáneos que posibilitaron a la industria y arte cinematográficos nuevas formas de expresión; entre ellos, la invención del color. Sin ánimo de ajustar cuentas con la historia en cuanto a la relevancia de uno u otro «hallazgo» técnico en el desarrollo de las posibilidades expresivas y narrativas del medio —paradójicamente, la «revolución del sonoro» fue un elemento importante para el definitivo impulso del cine en color—, la complejidad y las dificultades para llevar el color a las pantallas de cine parecen superar las del registro y reproducción sincronizados de la imagen y el sonido. Ese esfuerzo colectivo de un grupo de científicos e ingenieros (también de inversores privados) para ser los primeros en capturar y reproducir imágenes en movimiento a todo color es el que recoge con rigor y detalle *The Dawn of Technicolor 1915-1935*, de James Layton y David Pierce.

Como casi todo avance tecnológico, este no surgirá de forma espontánea, sino como consecuencia de un largo proceso de investigación, trabajo y continuo perfeccionamiento no exento de elementos casuales externos. Y es que, desde sus orígenes, el cine ya exploraba tentativas expresivas análogas referidas tanto al sonido como a las imágenes; por ejemplo, la proyección con acompañamiento musical y sonoro y el coloreado a mano de las películas, respectivamente.

Junto a la minuciosidad tanto en el relato de los acontecimientos como en la explicación técnica del particular proceso fotográfico del Technicolor, de sus antecedentes (el británico Kinemacolor) y primeras patentes, los autores subrayan la idea del cine como medio de expresión nacido y desarrollado por científicos y artistas. También, como industria del entretenimiento que es, el libro señala las distintas vertientes «capitalistas» del avance presentes en la época: la intención inicial de crear un sistema que aglutinara todo el proceso de producción y exhibición de las películas en color; la búsqueda de la necesaria financiación privada; la dura competencia en la carrera por patentar un estándar que dominara la industria; así como la motivación última: llevar más espectadores a las salas de cine.

Este análisis contextualizado del nacimiento de la corporación está complementado con fichas biográficas de las personas más importantes en la invención y desarrollo del proceso, como decíamos, casi todos científicos, pero también financieros. Asimismo, en una edición y «formato XL» de gran calidad, incluye numerosas imágenes y fotografías, entre ellas esquemas y planos técnicos originales, así como fotogramas de películas clave en la historia del primer Technicolor, como *The Gulf Between* (Wray Bartlett Physioc, 1917) y *El tributo del mar* (*The Toll of the Sea*, Chester M. Franklin, 1922), que los propios autores han editado cuidadosamente para mostrar sus colores y aspecto originales. Por último, el libro contiene una completa filmografía de todas las películas producidas mediante el proceso de dos colores

(rojo y verde), inicialmente aditivo y posteriormente sustractivo, mientras que su último capítulo señala el camino hacia los tres colores (cian, amarillo y magenta) para una reproducción ampliada del espectro cromático, con las primeras pruebas y el interés de la empresa en introducirse en la animación de la mano de Disney.

El relato en clave histórica y biográfica —con algunos pequeños trazos sobre el carácter y la psicología de los protagonistas— se ve sin duda enriquecido por las detalladas explicaciones técnicas y las imágenes que las ilustran. Entre todas ellas, destaca, por su relevancia dentro de la historia de los procesos fotográficos, el capítulo dedicado al proceso *dye transfer* (también denominado *imhibition printing process*), auténtico legado de la compañía a la historia de la fotografía. A grandes rasgos, este proceso, en el que Technicolor invirtió inicialmente ocho años para su concepción, se basaba en el registro simultáneo y por separado de determinados colores (en principio, rojo y verde y, posteriormente, cian, amarillo y magenta) sobre película transparente. Posteriormente, cada capa de color se superpone, perfectamente alineada con las otras, creando una imagen cromática completa. La creación y desarrollo de este proceso fotográfico determinarán un salto de calidad en términos de amplitud del espectro de color reproducible en la pantalla, aunque, como en anteriores desarrollos de la compañía, tampoco este estará exento de su particular problemática en términos de complejidad técnica y costes de producción, tanto en material como en tiempo, así como efectos iniciales no deseados (falta de nitidez y contraste debido al uso de película transparente), que poco a poco se irían solucionando.

La minuciosidad del relato histórico y de los aspectos técnicos (estos últimos explicados con claridad y pedagogía) nos sugieren indirectamente algunas reflexiones en torno a la utilización del color, como elemento expresivo, a lo largo de la historia del cine, así como su continua relación de vasos comunicantes con la fotografía. En primer lugar, es interesante comprobar cómo la cap-

tura y representación del color, como elemento que confiere mayor realismo a la imagen, obtiene paradójicamente una interpretación y utilización contrarias a esa vocación de inicio naturalista: por un lado, los espectadores, acostumbrados hasta entonces al blanco y negro, veían como «artificiales» las primeras imágenes en color. De forma sorprendente, la *mímesis* en términos cinematográficos —también fotográficos— estaba asociada inicialmente con la imagen monocromática. Por otro lado, ya en la etapa de los tres colores, el Technicolor se identificaría con el mundo irreal y de fantasía del musical. Obras ya míticas como *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) y *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) esconden de alguna forma estas reflexiones y paradojas sobre color y naturalismo: mientras en la primera, el Kansas real es monocromático y el mundo fantástico de Oz es de un colorido casi fauvista, la película de Donen y Kelly alcanza un paroxismo cromático más propio de las vanguardias que de la tradición naturalista en el famoso número *Broadway Melody*. Además, *Cantando bajo la lluvia* aunaría sendos homenajes en clave metalingüística, de forma expresa, a la invención del sonoro, pero, inconscientemente, también al color como elemento abstracto, expresivo y también *expresionista*, que opera en el espectador a nivel psicológico no verbal.

La posmodernidad también traerá consigo numerosos tributos metalingüísticos a la fotografía y cinematografía en color. Directores como Francis Ford Coppola y Martin Scorsese rendirán su particular homenaje a la película Kodachrome y al Technicolor en *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y *El aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004), respectivamente. La muy conocida secuencia inicial de la boda en *El padrino*, rodada en el famoso sistema de Kodak, sirve de ejemplo para lo que podría definirse como naturalismo nostálgico: en nuestra memoria defectuosa, cada época se nos representa más parecida a las imágenes de nuestros



álbumes de fotos o antiguos tomavistas que a la realidad misma. De esta forma, las particulares características (en muchos casos, limitaciones o imperfecciones) de determinado proceso fotográfico nos harían recordar la realidad mediante ese filtro distorsionador de la fidelidad cromática que, curiosamente, la hace más bella y auténtica a nuestros ojos. Algo parecido sucede con *El aviador*, cuya fotografía, ayudada por los medios digitales, recrea las características cromáticas de los sucesivos procesos del Technicolor (dos y tres colores) según la cronología del relato ficcionado de la vida de Howard Hughes. Curiosamente, como señalan Layton y Pierce en el libro, el magnate americano participó también en la carrera del color en el cine al adquirir el control de Multicolor, proceso que, a mediados de 1930, rivalizaba con Technicolor.

La rivalidad de los distintos procesos fotográficos por imponerse como estándares de la industria fotográfica y cinematográfica supuso un estímulo para su avance y mejora continua. También, el desarrollo de la cinematografía en color se beneficiaba del desarrollo de la fotografía, y viceversa. De esta forma, los procesos sustractivos desarrollados por Eastman Kodak, entre ellos el primer Kodachrome de dos colores, sirvieron de inspiración a Technicolor, si bien obligaron a sus ingenieros a rediseñar la cámara. Asimismo, la propia Kodak sería durante décadas proveedora de película tanto para fotografía como para cine, recibiendo ambas disciplinas los avances en la ampliación del espectro cromático, la sensibilidad y latitud de las

emulsiones, así como la mayor estabilidad y durabilidad de los soportes fotográficos. Por último, frente a una variedad de formatos o tamaños de película en fotografía y cine, el estándar de 35 mm sería compartido y finalmente predominante en ambos campos, aunque el registro de la imagen se hacía en distinta orientación, vertical para cine y horizontal para fotografía.

Digresiones aparte, el trabajo de Layton y Pierce —que generosamente comparten con numerosos colaboradores particulares e instituciones como el George Eastman Museum, editora del libro— se convierte en la referencia definitiva para conocer con todo detalle el origen de un proceso fotográfico tan importante en la historia del cine, además de hacernos reflexionar indirectamente sobre el papel del color como un elemento clave del lenguaje y expresión cinematográficos (por extensión, también fotográficos). Así, junto a los hermanos Lumière, Thomas A. Edison, Charles Pathé, Lee de Forest y demás pioneros en la invención y desarrollo técnico del medio, *The Dawn of Technicolor 1915-1935* reivindica la aportación de Herbert T. Kalmus, Daniel F. Comstock y W. Burton Wescott, fundadores de *Technicolor Motion Picture Corporation*, y otras personas hasta hoy anónimas. Todas ellas propiciaron y multiplicaron las posibilidades de expresión artística de un medio, el cinematográfico, que aquí se configura y reivindica como un binomio formado por ciencia y arte.

**Juan José Parras Simón**

## CLARENCE BROWN

Carmen Guiralt Gomar

Madrid

Cátedra, 2017

408 páginas

20 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Se suele asociar a Clarence Brown con el apogeo del cine clásico, periodo en el que destacó como un sólido empleado de Estudio. De hecho, llevó a cabo la parte más significativa de su obra en Metro Goldwyn Mayer, quizá la organización más paradigmática del *studio system*. En la mayoría de los proyectos que emprendió, Brown fue capaz de conseguir lo que más se valoraba en aquellos años por los grandes magnates de la industria: conducir diligentemente la película sin excentricidades ni exigencias descabelladas, cohesionar a su equipo en el engranaje de la producción en serie, saber lidiar y sacar el máximo rendimiento a las estrellas y, finalmente, ofrecerle al público una factura formal que presentara algunos rasgos de estilo originales para hacerle pensar que, además de entretenimiento, había una dimensión artística en lo que estaba viendo en la pantalla. Dotado de un innegable talento, responsable de numerosos éxitos de taquilla (aunque también de algún estruendoso fracaso), con un prestigio consolidado durante toda su carrera que le hizo acreedor del reconocimiento entre sus colegas

por sus soluciones técnicas y sus refinadas ideas en la puesta en escena, no logró, sin embargo, abrirse un hueco en la hornacina de los «autores» que serían consagrados por la crítica europea a partir de los años cincuenta.

Confirmando este hecho, el estudio de Carmen Guiralt se nos presenta como la primera monografía dedicada al cineasta aparecida en el panorama internacional. El proyecto tiene la intención de cubrir lo más significativo de su obra recorriendo sus casi cuatro décadas de trabajo en Hollywood, en las que acabó por dirigir alrededor de medio centenar de películas, además de participar, cumpliendo diversas funciones, en muchas otras. Por lo tanto, encontramos por primera vez un análisis más o menos detallado de la mayoría de las películas realizadas por Clarence Brown, a las que Guiralt ha tenido acceso después de una esforzada búsqueda de años y para la que ha sabido ganarse el apoyo de diferentes instituciones académicas, archivos y especialistas, incluido el gran historiador Kevin Brownlow. El acceso a este abundante material demuestra la ambición del proyecto y el interés por la minuciosidad a la hora de reconstruir los motivos que permiten explicar algunas de las originales decisiones creativas o, también, de los avatares, a veces muy penosos, por los que tuvo que pasar el director americano en algunas de sus producciones más arriesgadas. La profundidad de la investigación se hace notar constantemente a lo largo del recorrido por las páginas del libro, a pesar de las limitaciones de espacio y, consecuentemente, de información que suponemos ha podido ofrecernos en una edición de tipo divulgativo como la colección dedicada a cineastas de la editorial Cátedra. En resumidas cuentas, el texto de Guiralt consigue ofrecer al lector una descripción bastante ajustada de la obra de Brown, así como una reflexión sobre los rasgos más característicos de su evolución en el contexto del sistema de estudios del Hollywood clásico.

Clarence Brown inició su carrera como ayudante de Maurice Tourneur poco después de finalizar

la Primera Guerra Mundial y del maestro francés sacó una particular inclinación por la puesta en imágenes basada en el tratamiento sofisticado y expresivo de la fotografía. Ante fórmulas narrativas más o menos estandarizadas y previsible como las del cine industrial de los años veinte, la intensidad dramática y la indagación formal se apoyaban, aparte de en la interpretación de los actores, en la construcción de imágenes concebidas con una potencia absorbente para la mirada del espectador a través de los efectos de iluminación, de claroscuro, de composición reenmarcada o de esbatimiento, donde no era difícil trazar la influencia de grandes maestros de la pintura barroca. También, por supuesto, del movimiento expresivo de la cámara, que se fue generalizando desde los años veinte. El estilo cinematográfico se define por soluciones encontradas ante problemas concretos de la puesta en escena que demuestran tanto una capacidad de innovación como una adherencia a la tradición de los modos de representación previos. Cuando esas nuevas soluciones se muestran eficaces de cara al público, son adoptadas inmediatamente en una dimensión transnacional. De este modo, los cambios tecnológicos, industriales y de gusto del público alimentan ese proceso de innovación constante. Brown fue un ejemplo de estas premisas y sus soluciones estilísticas combinaban los movimientos de cámara a veces sorprendentes (en este aspecto, la formación de Brown como ingeniero y su inventiva fueron de enorme ayuda) con la composición refinada de los planos con una obsesión por los efectos de realidad, por la recomposición minuciosa de ambientes y atmósferas vinculados a los espacios donde se desarrollaba la trama. La definición de un estilo característico fue esencial para la consolidación del prestigio de Brown y, a lo largo del libro, podemos comprobar cómo el cineasta fue repitiendo, y en ocasiones perfeccionando, algunas de las soluciones que había ido desarrollando desde el inicio de su carrera y que fueron reconocidas como representativas de su marca personal.

Sin duda, una de las virtudes del libro es precisamente la atención prestada por Guiralt a la aparición y desarrollo de los estilemas de Brown. Es cierto que en alguna ocasión la autora cae en el habitual fetichismo de la «primera vez», como cuando nos habla del uso del plano/contraplano en escorzo por encima del hombro en *The Light in the Dark*, de 1922 (pp. 77-78), del que Brown sería uno de los pioneros. En este sentido, el ineludible texto de Barry Salt *Film Style and Technology: History and Analysis* (2009; 1ª ed.: 1983), uno de los pocos huecos de la extensa bibliografía consultada por la investigadora, hubiera sido iluminador al respecto para entender el desarrollo y las aportaciones transnacionales que llevan a este tipo de soluciones a principios de los años veinte tanto en Hollywood como en Europa. En cualquier caso, Guiralt demuestra una sensibilidad muy afinada para conectar esas soluciones estilísticas con la funcionalidad narrativa y el ajuste a los temas que resultan recurrentes en la obra de Brown. Un ejemplo es el de los «planos de tres» como una solución en la que Brown era capaz de indicar los conflictos de los triángulos amorosos que habitualmente aparecen en sus películas jugando con la composición del encuadre, la disposición de los actores, el trabajo general de su interpretación y, finalmente, el modo en que se pueden explotar las miradas entre ellos o dirigir las a la cámara.

Del mismo modo, la utilización habitual en sus películas de metáforas visuales provenientes de la retórica del cine silente o de llamativos movimientos de cámara para enfatizar la relación de los personajes con el entorno en el que se desenvuelven o el interés de Brown por hacer que los espacios y los objetos de la puesta en escena en sus producciones respondieran de manera fidedigna al periodo histórico en el que se desenvolvía el filme, son puestos de relieve por los análisis de Guiralt y se convierten en el hilo conductor de su recorrido por las películas, observando cómo el cineasta de Massachusetts se mantuvo consistente en soluciones estilísticas que consideró

adecuadas casi desde el inicio de su carrera. Un ejemplo señalado por la autora es el *travelling* de retroceso sobre la mesa en la que se celebra un banquete en *El águila negra* (*The Eagle*, 1925) y que Brown volvió a utilizar, de manera más o menos recurrente, en, al menos, ocho películas más y, de manera particularmente celebrada, en su versión de *Anna Karenina* (1935) (p. 126).

Otro asunto importante es el de los temas habituales en el cine de Brown. En este sentido, el recorrido de su obra se ofrece como un testimonio interesante de conflicto con los fenómenos de la modernidad llevados a la cultura popular. Aparte de su interés por reflejar espacios veristas y a menudo sórdidos, Brown se ocupa a menudo de asuntos como el alcoholismo, la dificultad de las mujeres por incorporarse al trabajo y combinarlo con su vida amorosa, la disolución de los lazos familiares —a veces a través del enfrentamiento amargo entre padres e hijos— o la dureza y deshumanización de la vida en la gran ciudad. Frente a ello, las películas más personales y apreciadas por el propio Brown se centraron en un género cinematográfico muy particular: el de *americana*, es decir, el de las películas que exaltan ensañaciones de la vida en la pequeña comunidad, de los conflictos producidos por el paso de la adolescencia a la vida adulta, la celebración de los años en los que se forja el carácter de las personas, casi siempre a través del conflicto con las figuras paternas. El lirismo y la nostalgia son característicos de esas películas, a menudo basadas en experiencias parecidas a las vividas por el cineasta en su juventud, que se convierten en artefactos de orfebrería formal en los que el argumento y la cohesión narrativa pasan a resultar secundarios (*Ayer como hoy* [*Ah, Wilderness!*, 1935] es calificada por Guiralt de «película sin argumento» —p. 221—). Las películas de *americana* nos llevan así a la médula del estilo y de los intereses temáticos de Brown. Consecuentemente, el interés de Guiralt por remarcarlo y valorar estas películas normalmente poco apreciadas permite que aparquemos la idea convencional de Brown

como director de melodramas o epopeyas ajustadas a las necesidades de las grandes estrellas. Este es, precisamente, el último asunto que quisiera destacar del valioso libro de Guiralt: su modo de afrontar el tema de las estrellas. Ningún otro director hizo tantas películas con Greta Garbo, Clark Gable o Joan Crawford. Trabajó prácticamente con todos los actores destacados de MGM, la nómina más poderosa del Hollywood clásico, aparte de los de otras productoras. También llevó al estrellato a James Stewart y a Elizabeth Taylor. Probablemente, esta particularidad de la obra de Brown hace que Guiralt quiebre la estructura lógica de su libro encabezándolo con un capítulo monográfico dedicado a la relación profesional del director con Garbo. Deducimos de él que su modo de trabajar, discreto con los actores y muy eficaz a la hora de sacar el máximo rendimiento a su fotogenia, fue decisivo en su carrera en Hollywood. Pero Brown también fue un director capaz de hacer algo muy necesitado por los Estudios del momento de cara a sus estrellas, que no olvidemos que eran su activo fundamental, el puntal sobre el que se apoyaba la industria. Fue capaz de renovar constantemente su imagen, de buscar alternativas dramáticas para que no se encasillaran en los mismos tipos de personajes, incluso de colocarles en situaciones dramáticas poco favorecedoras, arriesgadas con el público, pero imprescindibles para ampliar sus registros narrativos y dotarles de mayor maleabilidad de cara a este. Un ejemplo revelador es cómo la glamurosa Garbo del cine mudo es puesta del revés en su primer film sonoro por Brown, que la introduce en los ambientes tabernarios de *Anna Christie* (1930) y le hace decir de manera indolente la frase con la que inaugura su nueva etapa de actriz parlante: «*Gimme a whiskey, ginger ale on the side, and don't be stingy, baby!*» («¡Dame un whisky, con *ginger ale* al lado, y no seas tacaño, querido!»). Esta tarea de renovación, reciclaje y experimentación con las estrellas se extiende a Clark Gable y, particularmente, a Joan Crawford, a quien Thalberg le pidió que la pusiera en nuevas

tesituras después de que cumpliera veinticinco años y, por lo tanto, se hiciera necesario transfigurar su personalidad filmica «...desde la *flapper* prototípica de los años veinte hasta la *working girl* de la época de la Depresión norteamericana» (p. 180). La capacidad de moldear constantemente a las estrellas para que se fueran ajustando a los nuevos contextos y a las expectativas del público fue, indudablemente, una de las facetas más importantes de Brown.

Hacia el final de su carrera, Brown se dedicó, precisamente, a realizar películas de escaso interés destinadas a revitalizar las figuras de estrellas en declive en un momento en el que también el *studio system* se desmantelaba. Sin embargo, llegó a realizar una obra maestra con actores casi desconocidos y creando un clima de un verismo angustioso: *Han matado a un hombre blanco*

(*Intruder in the Dust*, 1949). Adaptación de una obra de William Faulkner, el propio escritor la elogió y participó (aunque no está acreditado) en la reescritura de alguna escena. La película plantea una historia nada cómoda sobre racismo y linchamientos en el sur profundo de Estados Unidos. En cierto modo, anticipa no solo temáticamente, sino también formalmente, muchos temas y recursos que explotará el cine postclásico. En un último momento de máxima lucidez creativa, en su «película más autobiográfica y de mayor implicación personal» (p. 298), Brown, que era un nostálgico del pasado, abrió nuevas sendas hacia el futuro. Se trata, sin duda, de un punto final adecuado para un fascinante recorrido del que da cuenta con amplitud y rigor el libro de Carmen Guiralt.

**Vicente J. Benet**

**DVD**





## TRÉSORS DU CINEMA YIDDISH

**Distribuidora:** Lobster

**Zona:** 0

**Contenido:** cinco discos. Incluye:

*Mir kumen on* (1936), *Dybuk* (1937, dos versiones), *Tevya the Milkman* (1939) y *Lang iz der Weg* (1949)

**Formato de imagen:** 4:3 / 16:9

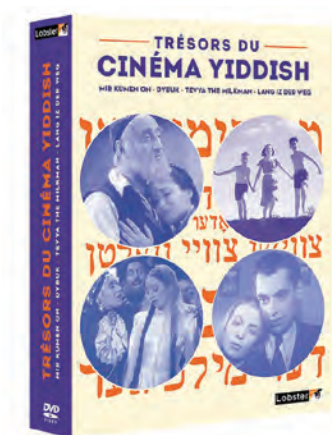
**Audio:** Dolby Digital Mono (idish)

**Subtítulos:** francés e inglés

**Contenido Extra:** libreto de treinta y dos páginas. Comentarios de Samuel Blumenfeld y Éric Le Roy. Testimonio de Chana Gonshor, galería de fotos del sanatorio Medem; cuatro filmes testimonio sobre la juventud judía: *Mir zeinen do*, *Unser Zukunft*, *Der Ruf tsum Leben* y *Di Kinder fun di Heymen*

**Precio:** 40 €

**DOI:** <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



El cofre *Tesoros del cine idish* editado en DVD por Lobster en 2016 resulta ser un verdadero tesoro, ya que los films que componen la edición son, hoy día, documentos de una cultura desaparecida y testimonio de una época pasada que tuvo su esplendor entre la década de 1930 y 1940; nos referimos, claro está, al cine en idish.

Como señala Serge Bromberg en el cuadernillo de treinta y dos páginas que acompaña a los discos, se denomina cine idish a la centena de películas

rodadas fundamentalmente en Polonia, Rusia y los Estados Unidos entre 1930 y 1950 en ese idioma; estos films tenían como destinatario a un público de origen judío que vivía, principalmente, en Europa del Este. Gran parte de dicha cultura, y de su audiencia, fue diezmada tanto por el Holocausto como también por los cambios sociales post Segunda Guerra Mundial (la creación del Estado de Israel, en 1948, significó la adopción del idioma hebreo en consonancia con el ideal del hombre nuevo judío). De este modo, estos films, a la vez que un preciado testimonio de una época, resultan un viaje en el tiempo hacia un mundo perdido.

Si bien el *pack* se conforma de cinco discos, la edición presenta cuatro películas que fueron restauradas por el sello Lobster con el apoyo de varias instituciones, como el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), el Museum of Modern Art o la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, entre otras. El paso del tiempo se aprecia en cada imagen y diálogo, notándose que el trabajo de limpieza y adecuación del material fue llevado con intenso cuidado. En esa dirección, en el cuadernillo antes mencionado, Samuel Blumenfeld, periodista, y Éric Le Roy, del CNC, nos brindan un panorama histórico del cine en idish para contextualizar cada film; allí también nos podemos informar sobre la producción y recuperación de cada título que compone el cofre.

En el DVD 1 encontramos la primera joya de esta edición: *Mir kumen on*, realizada en 1936 por Aleksander Ford. Este film, a caballo entre documental y película institucional, fue producido por el BUND, la Unión General de Trabajadores Judíos, para promocionar y solicitar donaciones para el Sanatorio Medem, centro de educación para niños judíos polacos «desheredados, enfermos y menesterosos» ubicado cerca de Varsovia. El sanatorio fue también un lugar de avanzada en términos de métodos educativos, asistenciales y de gobierno; en ese sentido, la película no solo resalta dichas innovaciones, sino que exalta la figura del judío-trabajador-proletario en el cami-

no hacia el socialismo. En consonancia con dicha ideología, el trabajo de montaje y de composición de los encuadres emparenta a *Mir kumen on* con las producciones soviéticas de la época. El Sanatorio Medem fue cerrado por los nazis en 1942 y gran parte de los niños y trabajadores fueron enviados a Treblinka; otros fueron confinados al gueto de Varsovia donde algunos, luego, se sumaron al Levantamiento de 1943. En el momento de su estreno, la película fue pronto censurada por propagandista y tuvo poca difusión, es por eso que su recuperación resulta invaluable. Tal es así que, para su restauración, participaron cuatro países: la Cinemateca de Berlín, Alemania; el MoMA de Estados Unidos; y Lobster Films de Francia, que escaneó los elementos encontrados a partir de una copia encontrada en Polonia.

Es preciso mencionar que este cofre no solo resulta sumamente rico por los films principales que brinda, sino también por el material extra que nos trae, siendo este igual de valioso que la película principal. El DVD 1 nos presenta como extra el prólogo norteamericano de *Mir kumen on* realizado para proyectar el film en Estados Unidos a partir de discursos de diversos dirigentes socialistas judíos americanos. Encontramos también una galería de fotos del sanatorio y el testimonio de Chana Gonshor, quien asistió a dicha institución. Finalmente, encontramos el film *Mir zeinen do!*, un documental francés realizado en 1946 con el fin de proteger a la juventud judía después de la guerra; en esta ocasión, el film presenta la tarea que lleva adelante un hogar infantil en Montreuil.

El segundo largometraje es *Dybuk*, film de origen polaco de 1937 basado en la obra de Shalom Anski y dirigido por Michal Waszyński. Inspirada en creencias populares de diversos *shtetls* de Rusia y Ucrania y en historias jasídicas, la pieza de Anski es considerada una obra fundamental en la historia del teatro judío y tuvo un lugar central en el desarrollo del teatro idish. El *dibuk* es un espíritu de un muerto que se apropia del cuerpo de un vivo; en esta historia, es el espíritu de Chanan el

que viene a habitar el cuerpo de Lea, su amada imposible, después de una tragedia familiar. El film, que se destaca por cierta proximidad estética con el expresionismo alemán, combina lo sobrenatural, la magia, la religión y el amor creando una figura que, junto al Golem, es parte de los «monstruos judíos». En el cofre, Lobster presenta dos versiones de esta película (ocupando los discos 2 y 3 de la colección): la versión larga de 125 minutos de duración, que fue la versión estrenada en Polonia en 1937, y la versión corta de 95 minutos, que fue la versión internacional que circuló después de la fuerte demanda que tuvo el film tras su estreno nacional. En ambos discos acompaña como extra un vídeo comentario de treinta minutos de duración de Samuel Blumenfeld al cual, lamentablemente, solo se puede ingresar a través del acceso en francés al film; asimismo, tampoco posee subtítulos en inglés.

El DVD 4 presenta otra adaptación de la literatura idish, en este caso, de una serie de historias de Scholem Aleijem sobre el personaje de Tevya. *Tevya, the Milkman* es un film de 1939 co-escrito, dirigido y protagonizado por Maurice Schwartz, quien fuera uno de los más importantes actores del teatro idish. Este film fue realizado y filmado íntegramente en los Estados Unidos, en un período donde se percibía como inminente la invasión nazi a Polonia. La historia que aquí presenta se centra en Chava, una de las hijas de Tevya, quien se enamora de un *goy*. Ambos amantes finalmente se casarán convirtiéndose así la joven al cristianismo; para que la familia de ella no se interponga, Tevya y el resto de su familia serán expulsados del *shtetl* por las autoridades rusas. Finalmente, infeliz con su nueva familia, Chava escapa de esta y vuelve con los suyos, abrazando nuevamente el judaísmo. Este final, que no estaba en las historias originales de Aleijem, se cree que fue hecho como forma de advertir del creciente antisemitismo. La misma historia sería adaptada décadas después en un musical de Broadway y, luego, en una versión cinematográfica con el título *El violinista*

en el tejado (*The Fiddler on the Roof*, Norman Jewison, 1971). Este disco también posee otra joya como extra, *Unser Zukunft*, una película francesa de 1946 dirigida por Elie Davidson y producida por la UJRE —la Unión de Judíos por la Resistencia y Ayuda Mutua en su traducción al español—. Como en el film extra del disco 1, esta producción es también un documento del trabajo realizado por parte de organizaciones judías que brindan atención y techo a niños judíos que sobrevivieron a la guerra.

El último DVD del cofre nos ofrece *Lang iz der Weg*, película alemana de 1949 dirigida por Herbert Fredresdorf y Marek Goldstein. Este film se caracteriza por ser el primer largometraje en presentar los desastres de la Segunda Guerra Mundial desde el punto de vista judío; para ello, se emplearon los escenarios naturales de una Alemania todavía en ruinas, reconstrucciones de escenarios —como la entrada al Gueto— y material de archivo para contextualizar el pasado reciente. Si bien en ese momento no se nombraba a las «atrocidades nazis», a la Solución Final, como Holocausto o Shoá, lo cierto es que en la cultura idish se denominaba al hecho como «*jurbn*»; por lo tanto, cerrar la edición con este título es también una forma de dar cuenta de la destrucción de la próspera cultura idish, funcionando los films anteriores como pinceladas de dicha cultura. *Lang iz der Weg* sigue a una familia polaca judía, especialmente a David, quien es interpretado por Israel Becker, un actor que tuvo un rol fundamental en los esfuerzos por reconstruir el teatro idish en la Alemania de posguerra. Mientras David logra escapar del tren que los deportaba al campo, sus padres no; finalmente, solo la madre sobrevivirá. El film también nos expone la problemática de los campos para desplazados y la búsqueda de familiares después de la guerra y de la liberación de los campos de concentración. En su búsqueda, David conocerá a Dora, con quien finalmente se casará para iniciar una nueva vida junto a su madre, a la que finalmente encuentra, y su hijo recién nacido en

el Estado de Israel. Con un fuerte matiz sionista, el valor testimonial y simbólico de este film es notable, y eso es lo que debe privilegiarse al ver la versión presentada por Lobster, ya que de todos los films presentados es el que quizá peor calidad de imagen exhibe. Esta deficiencia no se debe a un mal trabajo de restauración, sino a la calidad y el estado del material original: por ejemplo, los subtítulos en francés se encuentran pegados a la imagen y ha sido imposible suprimirlos, dificultando una mejor apreciación de la imagen (con problemas similares para alcanzar una buena calidad de imagen, existe una versión anterior restaurada por The National Center for Jewish Film).

Los extras de este disco también son dos documentos invaluable, las producciones francesas *Di Kinder fun di Heymen* (Elie Davidson, 1949) y *Der Ruf tsum Leben* (Maurice Wolf, 1945-6). La primera retrata la tarea llevada adelante en una casa administrada por el Jewish Labor Committee, que se ocupa de dar lugar a niños judíos de padres fusilados o deportados. La segunda es una documentación en torno a la familia Schwartz, oriunda de París: su hijo parte a luchar a Alemania y es hecho prisionero de guerra; el resto de la familia, con excepción de la hija, se queda en la Francia ocupada y es arrestada. Así, el film se concentra en la lucha llevada adelante por ambos hermanos por reencontrarse al finalizar la guerra.

Ver las diferentes películas que componen este cofre es un viaje en el tiempo, y los cuatro títulos principales son tan solo una muestra de la riqueza y calidad de una cultura desaparecida. Lobster entrega así un importante trabajo de restauración y pone en circulación films olvidados y de escasa difusión; de este modo, junto a los films extras y el cuadernillo que acompaña a los discos, este cofre es un verdadero documento de una época pasada y una pequeña muestra de la diversidad estilística y artística de lo que fue el cine y la cultura idish.

**Lior Zylberman**

## THE SIGNAL TOWER

**Distribuidora:** Alpha Video / Alpha Home Entertainment, «Silent Classics Collection»

**Zona:** 0

**Contenido:** un disco

**Formato de imagen:** 1.33:1

**Audio:** acompañamiento musical orquestal

**Intertítulos:** inglés

**Precio:** 5,98 \$

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



Se comercializa por primera vez un título inédito, una auténtica rareza desconocidísima de la historia del cine, hasta la fecha del todo inaccesible: *The Signal Tower* (1924), en España llamada *La caseta de señales*, la segunda película que el director Clarence Brown realizó en Universal, antes de iniciar su exitosa y prestigiosa carrera con Joseph M. Schenck y en Metro-Goldwyn-Mayer, donde dirigió a estrellas de la talla de Rudolph Valentino, Greta Garbo y Joan Crawford, entre muchas otras.

Ahora bien, las circunstancias en que sale a la luz esta edición de DVD, a cargo de Alpha Video (julio de 2015), no solo son bastante lamentables, sino que, en opinión de Kevin Brownlow, con quien hemos contrastado la información, esta es una versión pirata en toda regla, copiada por alguien desde su colección particular (correspondencia personal con el autor, 18/07/2016). Dada

la enorme generosidad del historiador, de la que tenemos constancia personal, no nos extraña en absoluto que esto haya ocurrido. Es decir, que prestara su máster positivo de *The Signal Tower* y alguien lo copiara, pasando a ser comercializado después por la mencionada distribuidora, consagrada al lanzamiento de films de bajo presupuesto y de terror.

No obstante, vayamos por partes. *The Signal Tower* fue una película perdida durante décadas —hasta 1987—. En ese año, David W. Packard, presidente de Stanford Theatre Foundation (Palo Alto, California), adquirió unos dos mil títulos silentes de la John Hampton Collection, entre los que aparecieron copias en 16 mm sobre soporte de acetato de las cuatro últimas películas (de un total de cinco) de Clarence Brown en Universal: *The Signal Tower* (dos ejemplares), *Butterfly* (1924) —hasta entonces también desaparecida—, *Smouldering Fires* (1925) y *The Goose Woman* (1925). Conviene apuntar que los negativos originales en 35 mm de estos films no se conservan, dado que Universal destruyó deliberadamente casi toda su biblioteca silente en diversas fases que comenzaron en 1948 y continuaron en 1956 y 1961. Por ello, han llegado hasta nosotros a través de copias reducidas en 16 mm generadas por la Show-at-Home Movie Library, Inc., el servicio de alquiler de películas para uso doméstico que el estudio puso en funcionamiento entre 1927 y 1936, gracias al cual han sobrevivido numerosos films silentes de la compañía. Propiedad de Universal Studios, Inc., Packard depositó los materiales en la Motion Picture Collection del Film and Television Archive, perteneciente a la Universidad de California, Los Angeles (UCLA), donde hoy se conservan.

Los dos ejemplares de *The Signal Tower* de la UCLA consistían, por un lado, en dos bobinas tintadas con una longitud de dos mil cuatrocientos pies (setenta y ocho minutos a 24 fps.); por otro, dos rollos en blanco y negro, con un acusado deterioro y un metraje de dos mil cincuenta pies. Paralelamente, desde 1959, Kevin Brownlow co-

no sabía la existencia de *The Signal Tower* en manos de un coleccionista privado británico. No obstante, no pudo visionarlo hasta 1984 y no logró que obrara en su poder hasta 1992. Se trataba de un duplicado en 16 mm, generado también por la Show-at-Home Movie Library desde el negativo original de nitrato de 35 mm (sin la utilización de ningún internegativo), que contaba con una excelente calidad de imagen, se hallaba provisto de una rica paleta cromática, compuesta por ámbar, azul y rosa, y comprendía ochenta minutos a 24 fps.

Durante el transcurso de mi tesis doctoral sobre Clarence Brown, solicité a Universal Studios y a la UCLA el visionado de *The Signal Tower* y, de forma completamente gratuita, se me prestó una copia con fines exclusivos de investigación que se correspondía con la mejor versión de las dos almacenadas, la que alberga los tintes de color, si bien estos se reducen al azul para las escenas de noche.

Más tarde, adquirí una versión (alegal) del film en la web. Estaba tintada en ámbar, azul y rosa, poseía significativos planos de imagen que no figuraban en la copia de la UCLA, su calidad era muy superior y abarcaba ochenta minutos. Tras cotejarla con Kevin Brownlow, resultó ser la suya propia. Se produjo entonces, sin lugar a dudas, la reproducción del positivo de 16 mm de su colección particular, en torno a 2008.

La actual edición de DVD de *The Signal Tower* comercializada por Alpha Video se deriva de esta última. Sin embargo, su calidad es hartamente precaria. Se han dejado a un lado todos los tintes de color y se le ha aplicado una tonalidad uniforme en sepia. La imagen es increíblemente oscura y carece por completo de nitidez. En ocasiones, oscila y temblequea verticalmente. El acompañamiento musical es totalmente inadecuado, sobre todo al principio, donde chirriantes y acelerados violines contrastan de forma brusca con las poéticas y sosegadas imágenes de naturaleza de Brown, en las que los ferrocarriles se adentran en el entorno de montaña. El desconocimiento de Alpha Video sobre lo que editaban es tal que buena parte de la

información que figura en la parte posterior de la carcasa del DVD es incorrecta. Los personajes principales no se apellidan Tolliver, sino Taylor, y la sinopsis que se incluye es pura invención.

Aunque el largometraje se estrenó en 1924, se rodó a finales de 1923, y Brown lo filmó casi enteramente en exteriores, en el mismo lugar donde se desarrolla la historia, en la línea de ferrocarril occidental de California, área de Fort Bragg, condado de Mendocino, a unos doscientos setenta y cinco km al norte de San Francisco. Por ello, y también por su atmósfera tranquila, tono intimista y familiar, *The Signal Tower* anticipa las posteriores creaciones del cineasta en MGM consagradas al género *americana*, realizadas en su mayor parte, por decisión de Brown, en localizaciones naturales: *Ayer como hoy* (*Ah, Wilderness!*, 1935), *Of Human Hearts* (1938), *The Human Comedy* (1943), *National Velvet* (1944), *El despertar* (*The Yearling*, 1946) e *Intruder in the Dust* (1949). Sin embargo, a diferencia de algunas de estas, *The Signal Tower* es muy modesta. El estudio la distribuyó como una Universal Super-Jewel Production, pero los presupuestos que la firma confería a sus Jewel e incluso a sus Super-Jewel —sus vehículos más prestigiosos durante la era silente— en realidad eran ínfimos.

Emplazados en una apartada región montañosa de ferrocarril de California, el guardavía David Taylor (Rockcliffe Fellowes), su mujer Sally (Virginia Valli) y su hijo Sonny (Frankie Darro) se ven envueltos en graves problemas cuando deciden alquilar una de las habitaciones de su casa a un extraño, el nuevo guardagujas Joe Standish (Wallace Beery). La acción se desarrolla en tres únicos escenarios: la casa de los Taylor (único *set* que se alzó en Universal City), los exteriores de las vías férreas del bosque y la torre de señales de Noyo, donde trabaja David. La película se caracteriza también por la presencia de muy pocos personajes. Aparte de los miembros de la familia Taylor, hay solo tres de cierta relevancia: Pete (J. Farrell MacDonald), el maquinista del Limited Express; Tío Bill (James O. Barrows), el anciano compañero de re-



levo de David, que se jubila al inicio y desaparece del argumento; y Gertie (Dot Farley), la prima de Sally. Esta última, al principio, está de visita solo por unos días, pero se encapricha de Joe y demora su partida. Preocupada por Gertie, Sally la obliga a marcharse, con lo que se queda sola a merced de Joe. El clímax acontece cuando este, borracho, intenta violarla, mientras David, conocedor de lo que sucede a través de su hijo, está inmovilizado en la torre de señales por causa de unos vagones de mercancías que circulan salvajes y van a impactar contra el Limited, lleno de pasajeros. El final se resuelve satisfactoriamente cuando David consigue descarrilar los vagones y salvar al Limited y, después, en un inusual anticlímax, mediante un *flashback*, se nos informa de que Sally consiguió deshacerse de Joe al dispararle con una pistola que ella creía descargada, aunque no le mata y solo le hiere. Su argumento, pues, es sencillo. Describe, además, la vida cotidiana de individuos corrientes y de origen humilde en un entorno agreste aislado, razón por la que vuelve a conectar con el género *americana*.

La película es altamente representativa del periodo de Brown en Universal (1923-1925) y de sus primeros años como realizador en solitario, justo después de independizarse de su mentor Maurice Tourneur. Aquí, tras un breve periodo de imitación del maestro, el cineasta ya ha encontrado su estilo propio y genuino, que aúna, pero no plagia, el del director francés. De hecho, el largometraje ostenta los rasgos esenciales de su cinematografía, que Brown mantendría a lo largo de su carrera

posterior, silente y sonora: atención pormenorizada al detalle; profundidad psicológica; presencia de metáforas visuales; propensión simbolista; incursión de *gags* sutiles y sofisticados; «planos de tres»; presentación metonímica de personajes a partir de planos de detalle de distintas partes del cuerpo; énfasis fotográfico y lumínico; esmerada composición pictórica de los encuadres, etc. Volviendo a los detalles del DVD de Alpha Video, casi resulta innecesario señalar que no posee contenidos extras, tan solo selección de capítulos y un avance de los próximos títulos de terror de la distribuidora.

Es triste que los tres films comercializados en DVD de Brown en Universal —*The Signal Tower*, *Smouldering Fires* y *The Goose Woman*— se hayan editado siempre en condiciones inadecuadas y por compañías videográficas marginales. Como comenté en mi reseña de *The Goose Woman* (*Secuencias*, n.º 30, segundo semestre de 2009), Kevin Brownlow llegó a convencer a Martin Scorsese para que lanzara en DVD estas cintas junto con *Butterfly*, pero al final el cineasta se echó atrás. Una verdadera lástima.

Pese a todo lo expuesto, no podemos menos que recomendar *The Signal Tower* y, al mismo tiempo, instamos al lector a que realice un profundo ejercicio de imaginación para intentar vislumbrar cómo fue la legítima, con sus tintes de color y la belleza pictórica de sus encuadres en entornos naturales.

**Carmen Guiralt Gomar**

## INFORMES GENERALES I Y II

**Distribuidora:** Cameo-Films 59

**Zona:** 0

**Contenido:** dos discos y un libretto con el siguiente contenido: disco 1, *Informe general I. Sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Pere Portabella, 1976, 148´); disco 2, *Informe general II. El nuevo rapto de Europa* (Pere Portabella, 2016, 126´); libretto *Sobre Informe general y otros textos de interés*, con textos de Fèlix Fanés, Josep Torrell, Marcelo Expósito y Pere Portabella.

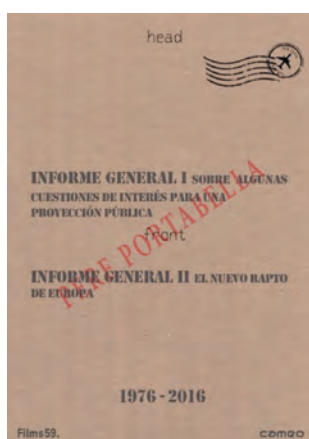
**Formato de imagen:** 1.33:1 y 1.85:1

**Audio:** 2.0 y 5.1/2.0

**Subtítulos:** castellano/inglés y castellano/catalán/inglés

**Precio:** 16,88 €

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45>



En 1976, poco después de la muerte del dictador, meses antes de la legalización del PCE y la convocatoria de las primeras elecciones, el cineasta catalán Pere Portabella filmó un conjunto de diez conversaciones, individuales y colectivas, con algunos de los principales agentes del antifranquismo —desde Santiago Carrillo, pasando por Felipe González y Jordi Pujol, hasta José María Gil-Robles—. Estos diálogos constituyen el núcleo de una magnífica película titulada *Informe general I. Sobre algunas cuestiones de interés*

para una proyección pública. Casi cuarenta años después, en marzo de 2014, el Museo Reina Sofía, en cuya colección permanente se «exhibe» desde 2011 esta cinta (*Colección 3: De la revuelta a la posmodernidad*, sala 001.04), organizó una actividad pública titulada *El nuevo rapto de Europa: deuda, guerra, revoluciones democráticas*, con la que se pretendía «reflexionar sobre la formación de nuevos agentes culturales y políticos a partir del desbordamiento de las estructuras institucionales que hasta ahora habían articulado el proyecto europeo» (<http://www.museo-reinasofia.es/actividades/nuevo-rapto-europa>, 27/07/2017). Esa actividad, que contó con intervenciones de activistas como Ada Colau, filósofos como Toni Negri o Marina Garcés y responsables de la institución como Jesús Carrillo o Manuel Borja-Villel, entre otros, da nombre a *Informe general II. El nuevo rapto de Europa*, una segunda parte del proyecto original que trata de visibilizar la emergencia de nuevos sujetos políticos en una coyuntura marcada por la crisis democrática. Los contextos de gestación y ámbitos discursivos de estas dos películas pueden ayudarnos a comprender sus diferencias, así como la brecha histórica que las separa. La primera parte da voz a la oposición democrática a la dictadura, desde el eurocomunismo de Carrillo hasta las opciones monárquicas defendidas por Senillosa, en un momento en el que aquella todavía se enfrentaba a la brutal restricción de libertades impuesta por el régimen. En ese sentido, *Informe general I* abrió un espacio mediático, en la tradición del cine militante, en el que dar cauce a una reflexión colectiva sobre las bases que debían fundamentar la democracia por venir. La película permite confrontar pareceres sobre temas centrales en la construcción democrática: forma de estado, memoria republicana, rol de la izquierda, derechos nacionales de los «territorios históricos», etc., con la represión de la disidencia como telón de fondo. Es difícil calibrar cuál fue el impacto de la película en 1976, un momento de incertidumbre en el que nadie podía aventurar el desenlace del

proceso transicional. Desde la distancia, resulta fascinante contrastar las posiciones mantenidas entonces con las trayectorias posteriores de los protagonistas y sus organizaciones.

No hay que olvidar, por otra parte, que Portabella había sido un intelectual próximo al PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña), lideró el encierro en la Abadía de Montserrat en 1970 —en protesta contra el proceso de Burgos— y formó parte de la Assemblée Permanent d'Intel·lectuals Catalans y de la Assemblée de Catalunya. Como independiente, fue diputado del Parlamento de Cataluña en las listas del PSUC en la legislatura 1980-1984. Durante los años previos a la filmación de la película, el cineasta fue miembro destacado del Grup de Treball (1973-1975), un colectivo de artistas que desarrollaban proyectos dentro de un magma conceptualista fuertemente politizado, investigando acerca de la utilidad social de la práctica artística desde una crítica radical a los medios tradicionales. Su poética cinematográfica debe inscribirse, por tanto, en ese marco de experimentación estética, toma de posición política y combatividad mediática.

El arte contemporáneo no desempeña papel alguno en la primera entrega, salvo que la entendamos en sí misma como la pieza de un artista conceptual. Sin embargo, parece que el destino del proyecto —de las dos películas como conjunto— es el museo mismo. *Informe general II* arranca con algunas de las intervenciones en —y en torno a— el referido encuentro celebrado en el Reina Sofía. El museo se presenta como una institución ilustrada, que atraviesa una seria crisis de legitimidad y que se muestra dispuesto a convertirse —gracias a la voluntad de sus responsables— en un ente abierto a la ciudadanía, capaz de dialogar con movimientos sociales para catalizar un sujeto colectivo que genere una nueva imaginación política y transforme la institución misma. Agentes que desarrollan buena parte de su actividad en el sistema del arte —Carrillo y Borja-Villel, pero también Yaiza Hernández y Paul B. Preciado— ofrecen sus reflexiones acerca de las

posibilidades de un nuevo modelo institucional. *Informe general II* se preestrenó precisamente en el Reina Sofía en diciembre de 2015. Algunos años antes, en 2001, Marcelo Expósito comisarió en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), dirigido entonces por Manuel Borja-Villel, la exposición *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, que podría considerarse un hito en la reconstrucción historiográfica que Expósito, Carrillo y Borja-Villel impulsaron desde el proyecto expositivo y editorial *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2003-2014). De hecho, *Desacuerdos*, pensado como una investigación coral que contribuyese a reescribir la historia del arte contemporáneo español desde una perspectiva politizada, tomaba como punto de referencia el año 1969, entre otras razones, por ser esta la fecha del primer largometraje de Portabella. *Gelatina dura. Historias escamoteadas de los 80*, una exposición colectiva comisariada por Teresa Grandas e inaugurada en el MACBA en noviembre de 2016, se abre y cierra con los dos *Informes generales*. El mismo Portabella ha explicado que el punto de partida de *Informe general II* está en una invitación cursada por Borja-Villel en 2013 para desarrollar un proyecto en el Reina Sofía. En cierto sentido, la segunda película resitúa al museo —¿acaso su principal ámbito discursivo?— en el corazón mismo del relato que este ha producido. Y cuesta pensar que el museo, sea o no capaz de reinventarse a sí mismo atendiendo a las nuevas demandas sociales, tenga tal centralidad —se le dedican los cuarenta primeros minutos de la película— en el actual ciclo político.

Dejando a un lado el marco institucional, la película de 2016 nace en un contexto mediático que poco tiene que ver con el de 1976. Hoy, las redes sociales parecen proveer canales de información más horizontales al servicio de una ciudadanía movilizadora. Al mismo tiempo, aquellas organizaciones políticas que, de un modo u otro, proponen una mejora efectiva de la vida democrática desde posiciones muy críticas con el estado —ya sea

Podemos o la Asamblea Nacional Catalana, las dos únicas que aparecen en la película— tienen un acceso relativamente normalizado a los medios de comunicación. Otro problema diferente sería dilucidar hasta qué punto la presión ciudadana y las actuaciones de las organizaciones que se arrojan su representación tienen capacidad para promover cambios efectivos en nuestra realidad hoy, cuando la política parece derrotada por la economía y la democracia ha sido desvirtuada por la «lógica financiera» que nos gobierna. En ese sentido, hay que recordar que *El nuevo rapto de Europa* comenzó a rodarse antes de las elecciones al Parlamento Europeo de mayo de 2014 y de las elecciones autonómicas de mayo de 2015, y se estrenó en el Festival de Róterdam entre las dos citas con las urnas de diciembre de 2015 y junio de 2016. No estamos inmersos en una transición desde una dictadura a un estado de derecho, pero sí se desprende de la segunda parte, en un proceso de reconfiguración de las instituciones que habían sustentado el estado del bienestar en España —y Europa— durante los últimos cuarenta años, proceso que corre en paralelo a la reactivación de una ciudadanía consciente del «rapto» de su voluntad por parte de las élites. Ese despertar democrático, en el proyecto de Portabella, se concreta en las movilizaciones sociales de carácter festivo que siguieron al 15M —mareas, marchas por la dignidad— y en el proceso soberanista de Cataluña. El díptico de Portabella consigue generar cierta conciencia histórica a propósito de unas décadas de consolidación y deslegitimación de la democracia en España. Inmersas en la ilusionante incertidumbre que envuelve todo proceso de cambio político, las dos películas tratan de dar visibilidad a los sujetos que van a protagonizar la vida pública del país: si en el año 1976 estos eran los

líderes de la oposición antifranquista, en 2016 es la ciudadanía la que parece dispuesta a retomar el control de las instituciones. Tal vez, una de las conclusiones a la que los informes inducen es que la transición abocó al país a una normalidad institucional que contribuyó a dejar el monopolio de la política en manos de esos elocuentes agentes que dialogaban en 1976. Algunos de los males de la sociedad española estarían relacionados con ese repliegue de la ciudadanía que hoy vuelve a reclamar un papel activo en las instituciones y que debe enfrentarse no solo con la superación del pasado franquista, sino también con la corrupción estructural, la fascistización global de la política, la financiarización de la economía y los límites ecológicos del actual modelo de acumulación capitalista.

Ahora bien, la neutralidad de todo informe es siempre imposible. Por ello, Portabella introduce en ambas cintas elementos autorreflexivos. El cine se muestra como tal, como una ficción. Podemos ver las cámaras, sus movimientos, la puesta en escena de los actores, los dispositivos tecnológicos que producen y dan acceso a las imágenes, en definitiva, la trama material de unos relatos fragmentarios y de final abierto. En *Informe general II*, además, aparece de manera recurrente el trabajo: el camarero que sirve un té, la labor de unos operarios que limpian las cristalerías del museo o blanquean sus muros, el trabajo del cámara que filma una de las conversaciones. De este modo, el cine se concibe aquí como un trabajo colectivo que conlleva una toma de posición ante el actual estado de cosas y que trata de ayudarnos a pensar —al tiempo que nos invita a integrar— un emergente sujeto político capaz de transformar la realidad.

**Juan Albarrán Diego**



## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

*Secuencias. Revista de Historia del Cine* (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

### 1. Cobertura

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

### 2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

#### Artículos de investigación

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

#### Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

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

### 3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

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

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).