

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

DIÁLOGO

Susana de Sousa Dias

(DES)ENCUENTROS

Archivos en construcción,
comunidades vulnerables
y migración

CUADERNO

**El archivo migrante: estudios sobre
migración a través de los archivos
cinematográficos**



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Olga García-Defez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Olga García-Defez (Universitat Jaume I), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gráfico), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 34 (ISSUE 34)

Coordinadores del número (Issue Editors): Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III de Madrid), Josetxo Cerdán (Filmoteca Española, Universidad Carlos III de Madrid), Olga García-Defez (Universitat Jaume I de Castellón).

Autores (Authors): Ricardo Íscar (Cineasta), Sergio Villanueva Baselga (Universitat de Barcelona), Lydia Sánchez (Universitat de Barcelona), Beatriz Busto Miramontes (Universidade de Santiago de Compostela), José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela), Héctor Paz Otero (Escuela de Audiovisuais de Vigo), David Wood (Universidad Nacional Autónoma México), Sonia García López (Universidad Carlos III de Madrid), John Sundholm (Stockholm University), Erica Carter (King's College London), Laurence Kent (University of Cambridge, King's College London), Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III de Madrid), Elena Oroz (Universidad Carlos III de Madrid), Alberto Berzosa (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Josetxo Cerdán (Filmoteca Española, Universidad Carlos III de Madrid), Iván Villarrea Álvarez (Universidade de Coimbra), Nieves Limón Serrano (Universidad de Castilla-La Mancha), Alejandro López Lizana (Universidad de Granada), Norberto Mínguez Arranz (Universidad Complutense de Madrid), Alberto Fernández Hoya (Universidad Rey Juan Carlos), Javier Sanz-Aznar (Universitat de Barcelona), Juan José Caballero Molina (Universitat de Barcelona).

Evaluadores externos (External reviewers): Carmen Elena Viveros Celín (Universidad del Norte, Colombia), Alejandra Val Cubero (Universidad Carlos III de Madrid), Araceli Rodríguez Mateos (Universidad Rey Juan Carlos), María Dolores Molina Poveda (Universidad Isabel I), Alfonso M. Villalta Luna (Instituto de História Contemporânea (IHC NOVA FCSH)-Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)), Valeriano Durán Manso (Universidad de Sevilla), Ignacio Albornoz Fariña (Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis), María Paz Peirano Olate (Universidad de Chile), Rubén Domínguez-Delgado (Universidad de Sevilla), Susana Torrado Morales (Universidad de Murcia), Ahmet Gurata (Izmir Economy University's Digital Film Department), Pablo La Parra Pérez (Elías Querejeta Zine Eskola), Enrique Fibla (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)), Stefanie Van De Peer (Queen Margaret University), Enrique Carrasco Molina (Universidad Europea de Canarias), Guillermo Mejías Martínez (Universidad Complutense de Madrid), Irene Liberia Vayá (Universidad de Sevilla), Isleny Cruz Carvajal (Universidad Rey Juan Carlos), Erika Tiburcio Moreno (Universidad Carlos III de Madrid), Montserrat Hormigos Vaquero (Universitat de València).

Traductores (Translators): Martin Boyd, Alberto Moyano Muñoz

Agradecimientos (Acknowledgments): Este número ha contado con el apoyo del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación / Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y fondos FEDER.

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gráfico.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una imagen de la película *Fordlandia Malaise* (Susana de Sousa Dias, 2019).

PRESENTACIÓN

- 7 Cine, migración y archivos
Josetxo Cerdán, Miguel Fernández Labayen

CUADERNO

EL ARCHIVO MIGRANTE: ESTUDIOS SOBRE MIGRACIÓN A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS CINEMATOGRAFICOS

- 21 Exiliados y colonos en primera persona: el archivo familiar y sus (re)escrituras recientes en España
Alberto Berzosa, Josetxo Cerdán
- 41 Restituir el recuerdo. Imágenes y huellas en el cine gallego de correspondencia
José Luis Castro de Paz, Héctor Paz Otero
- 55 La (des)politización de la emigración y de su retorno en el cine de NO-DO
Beatriz Busto Miramontes
- 69 Un archivo vagabundo: Herbert Kline y los itinerarios transnacionales del antifascismo cinematográfico
David Wood, Sonia García López
- 87 Impermanencia de las imágenes, colonialismo y emigración. Una verdad latente bajo el nivel de velo
Ricardo Íscar, Lydia Sánchez, Sergio Villanueva Baselga
- 103 *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* (1979-1981-1983) – un objeto de archivo migrante extremadamente típico
John Sundholm
- 115 Una infinidad de tácticas. El archivo en movimiento de Hussein Shariffe
Erica Carter, Laurence Kent
- 137 Usos del archivo en el documental postcolonial español
Miguel Fernández Labayen, Elena Oroz

DIÁLOGO

- 151 **Reconstruir el archivo visual reprimido. Diálogo con Susana de Sousa Dias**
Iván Villarrea Álvarez, Nieves Limón Serrano

(DES)ENCUENTROS

ARCHIVOS EN CONSTRUCCIÓN, COMUNIDADES VULNERABLES Y MIGRACIÓN:
TRANSFERENCIA E INVESTIGACIÓN INNOVADORA EN PROYECTOS Y
ASOCIACIONES AUDIOVISUALES

- 179 **Introducción**
Miguel Fernández Labayen, Elena Oroz
- 182 **Discusión**
Archive/Counter-Archive (Antoine Damiens, Janine Marchessault, Michael Zryd);
Archivio delle memorie migranti (Gianluca Gatta, Sandro Triulzi); Make Film History
(Shane O'Sullivan); Ithaca (Matteo Al Kalak); Reel Borders (Kevin Smets, Silvia
Almenara-Niebla, Irene Gutierrez, Lennart Soberon)
- 201 **Clausura**
Miguel Fernández Labayen, Elena Oroz

PUNTOS DE FUGA

- 211 **Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español**
Norberto Mínguez Arranz, Alberto Fernández Hoya
- 227 **Estrategias visuales y metaficcionales para la reivindicación del legado en *Candyman* (Nia DaCosta, 2021)**
Alejandro López Lizana
- 241 **El fotograma aislado como agente subliminal: análisis y categorización**
Javier Sanz-Aznar, Juan José Caballero-Molina

CINE, MIGRACIÓN Y ARCHIVOS*

JOSETXO CERDÁN

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

CINE Y MIGRACIÓN

El cine ha estado relacionado con los fenómenos migratorios desde sus inicios, constituyéndose en la primera forma de entretenimiento audiovisual que trascendió barreras fronterizas e idiomáticas. Así, el cinematógrafo se erigió en un medio de comunicación fundamentalmente móvil, tanto en términos de producción (desde los primeros operadores Lumière a las amplias capas de emigrantes trabajando en la industria de Hollywood) como de consumo (con grandes conjuntos de desplazados y exiliados entre los asiduos a las primeras proyecciones cinematográficas en todo el mundo como forma de socialización por la vía del evento público) (Allen y Gomery, 1995). En general, y más allá de la atención a casos puntuales (la emigración masiva de directores y técnicos alemanes a Hollywood en el periodo de entreguerras, por ejemplo), no será hasta los años noventa del siglo pasado cuando los estudios filmicos hagan hincapié en

los fenómenos de la movilidad humana como algo fundamental para entender la historia del cine. En concreto, se trata de trabajos asociados al multiculturalismo y al postcolonialismo, en los que cobran singular relevancia los enfoques centrados en las experiencias exílicas, diaspóricas y migrantes (Shohat y Stam, 1994; Naficy, 1999, 2001). Estas investigaciones coinciden en el tiempo, no por casualidad, con el ascenso a la primera línea del cine profesional de sujetos que generan discursos filmicos a partir de su condición migrante (o la de sus familias) en países con cinematografías tan consolidadas como Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos. Siembran, entre unos y otros, una serie de conceptos fundamentales para pensar la relación entre el cine y la migración con un claro componente político, tanto en términos del acceso a las representaciones de los migrantes, como a nivel del potencial desarrollo de unos modos de producción y circulación alternativos frente a la hegemonía mediática de Hollywood y

los grandes grupos de comunicación. En paralelo, el éxito, también en esos años noventa, del estudio del cine de apropiación y del *found footage* (Bonet, 1993; Russell, 1999) como formas historiográficas, creativas y narrativas de acercarse a los flujos de movilidad humana, representan otro pivote sobre el que también reposará el conocimiento compartido de las posibilidades de leer el archivo a contrapelo.

LA INTEGRACIÓN DE LAS PRODUCCIONES HECHAS POR Y SOBRE MIGRANTES EN LOS ARCHIVOS FÍLMICOS TRADICIONALES DISTA DE SER PLÁCIDA Y SENCILLA

En este contexto, la integración de las producciones hechas por y sobre migrantes en los archivos fílmicos tradicionales dista de ser plácida y sencilla. Nacidos como instituciones nacionales, la lógica de los archivos fílmicos ha sido la de construir y preservar la unidad del relato patrio, quedando desbordado por las tensiones generadas por la movilidad humana. Parece obvio, por lo tanto, que los fenómenos migratorios, tanto de emigrantes como de inmigrantes, desestabilizan y desafían la lógica territorial bajo la que se ancla el estado-nación.

En nuestra época, y dadas las consecuencias de los desplazamientos humanos, la recopilación, conservación, estudio y presentación de estos materiales ha cobrado máxima importancia. Tanto desde intereses historiográficos focalizados sobre el estudio de las «redes del exilio fílmico» (Carter, 2021), como desde la atención a movimientos migratorios contemporáneos, esta conexión de cine, migración y archivo ha conectado, si bien de forma menos profunda de lo que cabría esperar, con las perspectivas transnacionales, cosmopolitas, globales y decoloniales que han dominado parte de los estudios fílmicos en las últimas décadas¹.

Para nuestros intereses, la aproximación a la triangulación entre cine, migración y archivos se ha realizado a través de explorar las tensiones que existen entre el mandato codificador del archivo y la volatilidad y dispersión generadas por la movilidad humana y material relacionadas con la migración. Por un lado, se ha partido de la revisión crítica del papel de los archivos nacionales, en una suerte de reflexividad que surge, en ocasiones, desde las propias entrañas de la institución y va dirigida a pensar en los fundamentos y las esencias de lo que es un archivo (fílmico, pero también histórico, artístico, literario, administrativo, etcétera) y en los criterios de la *archivabilidad* («archivability», Mbembe, 2002). Desde esta óptica, el archivo es en sí mismo una «meta-intervención» (Appadurai, 2003: 24), en la que el proceso de recolección de materiales que se integren en el archivo ya forma parte (ya es en sí misma) una reflexión sobre las intervenciones sociales y los procesos de selección, catalogación, preservación y promoción cultural. Siguiendo las preguntas fundamentales desarrolladas en los estudios sobre archivos desde aproximadamente la mitad de los noventa —si tomamos, por ejemplo, trabajos como el mal de archivo de Derrida (1995) como referencia—, cualquier investigación, académica, creativa o institucional sobre el archivo, parte de plantear y repetir las siguientes preguntas: ¿Quién archiva? ¿Qué se archiva? ¿Con qué criterios se archivan algunos materiales? ¿Con qué motivos y para quién? ¿Quién accede y cómo se usa el archivo? Es fácil ver en estos planteamientos una puerta abierta a las reflexiones decoloniales y postcoloniales, en las que la crítica institucional toma un papel preponderante que revierte en la apertura, como veremos, de archivos de todo tipo. Baste decir, por el momento, que en el caso de los archivos fílmicos existe una llamada a «desarrollar una concepción más diversa del “patrimonio” (...) que trascienda los conceptos tradicionales alrededor del cine nacional, las aproximaciones basadas en autores y el discurso sobre el cine como arte» (Fossati, 2021: 130).

A fin de cuentas, las propias vivencias de los migrantes son muchas veces accidentadas y, como recuerda Appadurai en un texto al que volveremos más adelante, «la historia diaspórica siempre tiene que ser entendida como una historia de rupturas y huecos» (Appadurai, 2003: 21). Por lo tanto, y dada la naturaleza de estas experiencias migratorias, no resulta extraño que no exista un único archivo capaz de recoger y cohesionar todas estas historias migrantes, si no que, tal y como demuestran las investigaciones y conversaciones recogidas en este monográfico, las huellas de los cineastas y filmes (profesionales y *amateurs*) sobre migración se encuentren dispersas (y muchas veces incompletas) en diversos repositorios, filmotecas y archivos de todo tipo a lo largo del mundo.

EL ARCHIVO MIGRANTE

Utilizamos por tanto el concepto de archivo migrante como una forma de acercarnos al basto número de posibilidades que engendra el estudio de los materiales cinematográficos producidos por personas desplazadas. Por ejemplo, en publicaciones previas nos hemos acercado a los vídeos generados por migrantes irregulares africanos en sus viajes hacia Europa (Fernández Labayen y Gutierrez, 2022), para entender cómo buena parte de estas grabaciones azarosas, realizadas en condiciones de (in)movilidad forzada y en situaciones de peligro e indefinición, generan un (auto)archivo de sus propias itinerancias y, como expresa el nombre de una de las asociaciones que ha colaborado en este número, un archivo de memorias migrantes.

En definitiva, y como han puesto de manifiesto publicaciones que han empleado previamente el término de «archivo migrante» (Appadurai, 2003; Lazo, 2010), al incorporar las experiencias migratorias a las discusiones sobre los archivos no sólo entran en juego cuestiones identitarias y memorísticas, sino que el archivo migrante «se caracteriza por la presencia de voz, agencia y debate,

antes que mera lectura, recepción e interpelación» (Appadurai, 2003: 22).

Esta activación del sentido político del archivo (tanto del material archivado como de los procesos de archivar), permite ampliar los parámetros de los estudios fílmicos sobre el cine migrante, de tal modo que no sólo remitan a lecturas analíticas sobre la representación en pantalla en diversos textos fílmicos, sino que nos permitan entender el cine hecho por migrantes como «formas para que los inmigrantes encuentren un contexto para sí mismos (...), en la que el cine es una parte de un proceso cultural de crear localidad, un contexto de futuro» (Andersson y Sundholm, 2019: 5,14).

Así, este número de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* quiere situarse precisamente en esa encrucijada en que el estudio y el compromiso con los fenómenos migratorios sitúan a los estudios fílmicos y a los archivos. Bien sea a través de la apertura y activación de archivos preexistentes, bien sea a través de la creación y consolidación de nuevos archivos digitales que compilen y se centren en cuestiones migratorias, este dossier recoge cinco puntos, a modo de enseñanzas de los estudios sobre archivos fílmicos de los últimos años y que compartimos como guía de este monográfico:

Los archivos deben ser entendidos como un «punto de origen» (Prelinger, 2010). Es decir, los archivos no son un punto de llegada que cierra y congela una serie de prácticas cinematográficas relacionadas con la migración, sino que suponen un punto de partida para abrir el debate y la creación sobre cuestiones de memoria/s nacional/es, patrimonio, sentir comunitario y cuestiones interseccionales.

Esta noción del archivo como punto de arranque permite considerar como algo fundamental la «activación del archivo» (Carter, 2022; Paalman, Fossati y Masson, 2021). A saber, la importancia del archivo no reside sólo en su potencial como «patrimonio»,

sino en los usos del archivo, que permiten materializar este potencial de distintas formas y con diversos significados. Un ejemplo de estas activaciones son, por supuesto, las distintas películas hechas con materiales de archivo, públicos o privados, que ponen en circulación historias y significados sobre los procesos coloniales, el exilio o las migraciones forzosas (véanse las aportaciones de Berzosa y Cerdán; Íscar, Sánchez y Villanueva Baselga o Fernández Labayen y Oroz a este número). Los archivos se convierten así en productores culturales (Prelinger, 2010: 173) y también quedan abiertos a otras intervenciones de distinto signo².

Este potencial del archivo está intrínsecamente relacionado con lo que se ha denominado la «cualidad aspiracional de los archivos» (Appadurai, 2003; Anselmo, 2021), cuestión especialmente relevante en el caso de los registros sobre movilidad humana. Forzoso o voluntario, el desplazamiento humano está preñado de una idea de futuro, de un impulso aspiracional de mejora (profesional, social, emocional), que traspira a través de todas las huellas y rastros dejados por el desplazado. Obviamente, en las formas fílmicas y cinematográficas en que se materializa esta aspiración convive la utopía con el desengaño, la frustración con la melancolía, la ilusión por la llegada al nuevo territorio con la morriña por las amistades dejadas en el puerto de partida, incluso si esas memorias son confusas y conviven con la idealización o con la invención (como se pone de manifiesto en los dos artículos incluidos en este número sobre las correspondencias filmadas gallegas, firmados por Castro de Paz y Héctor Paz por un lado y por Beatriz Busto Miramontes por otro).

Esta cualidad aspiracional permite plantear modos en que las prácticas de archivo «contribuyan a alguna forma de «bien común» o «público» (Paalman, Masson y Fossati, 2021: 5). Si en una lectura tal vez demasiado celebratoria podríamos pensar que los filmes y archivos sobre migraciones tienen el potencial de funcionar como mediadores, en el sentido político del término, de tal forma que visibilicen y acerquen los intereses de las distintas partes presentes en conflictos transfronterizos (Cerdán y Fernández Labayen, 2015), el empleo del archivo en proyectos de reparación, autorepresentación y concienciación de los desequilibrios provocados por el colonialismo forman parte de estos impulsos.

La dimensión transnacional y global de los archivos migrantes. Como decíamos, la condición itinerante ligada a la migración transpira en unos materiales dispersos y fragmentados a lo largo y ancho de una gran variedad de archivos. Esta cuestión acarrea una serie de complicaciones para el estudio de lo que los contribuyentes a este número han denominado como «archivos vagabundos» (Wood y García López), «objetos desobedientes» (Sundholm) o «artefactos en suspenso» (Carter y Kent). Esta dispersión genera una serie de retos historiográficos y metodológicos, que percuten en la necesidad de trabajar con métodos de «unión multidireccional» (Carter y Kent, en este número), pero también en la necesidad de forjar partenariados y colaboraciones que permitan el intercambio de conocimiento entre las distintas comunidades convocadas por el archivo migrante (Prelinger, 2010; Paalman, Masson y Fossati, 2021).

Estos cinco puntos resumen algunas de las posiciones, a nuestro juicio, más interesantes y pregnantes para desarrollar investigaciones sobre las relaciones entre cine, archivo y migración. En

ellas, el archivo no es sólo el sitio del poder estatal, sino un espacio de contestación y apropiación cultural (Burton, 2006; Stoler, 2009). Estas llamadas a la acción no deben, empero, entenderse como ingenuas interpretaciones producidas desde el desconocimiento de las políticas de archivo presentes en cualquier acto de codificación y (re)escritura de esos archivos. Al revés, todas ellas parten de la comprensión del archivo como un «aparato regulado, conector y convergente; una metáfora conceptual que nos recuerda que nos enfrentamos con prácticas sociales y premisas materiales donde los sujetos y los objetos se encuentran e interactúan tensionadas unas contra otras» (Sundholm, 2021: 93).

EL CUADERNO

Este monográfico surge de nuestro trabajo en el proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico». A lo largo de más de cuatro años, hemos investigado, junto a colegas de universidades europeas y americanas, sobre las formas en que los procesos migratorios han quedado inscritas en el cine, tanto en términos laborales y económicos —es decir, el desplazamiento de profesionales de la industria cinematográfica—, como estéticos —a saber, las formas en que se han representado los flujos migratorios y las elecciones estilísticas de los y las cineastas a la hora de materializar en pantalla estos flujos—. Si bien nuestro foco geopolítico radica prioritariamente en el eje Atlántico, con especial atención a los modos en que los cines de Iberoamérica han intervenido en la visibilización de la migración, ese marco ha quedado necesariamente ensanchado por otras dinámicas migratorias, que muchas veces cruzan territorios iberoamericanos para dirigirse o partir desde/hacia otras regiones.

El número quiere abrir los archivos migrantes a todo tipo de conexiones transnacionales, historiografías críticas y prácticas políticas que reflexionen y actúen sobre los procesos de gene-

ración, constitución, preservación y difusión del cine de migración. De esta manera, la propuesta toma prestada la propuesta de Giovanna Fossati y Annie van den Oever (2016) de entender los archivos fílmicos como un «laboratorio de investigación», por lo que las distintas secciones de este monográfico dedicado a «el archivo migrante» deben entenderse como diversos engranajes y experiencias científicas y creativas que ponen en común las prácticas de académicos, creadores, archivistas, gestores culturales y artistas sobre los fondos cinematográficos y la migración.

En primer lugar, el dossier se abre con ocho artículos que abordan diversos fenómenos y momentos en los que el cine, las migraciones y el archivo se entrecruzan. Temáticamente, estos ocho trabajos abordan la activación de las colecciones de cine de aficionado de diversas filmotecas del estado español a partir de la producción de documentales como *Diarios del exilio* (Irene Gutiérrez, 2019) y *Memorias de Ultramar* (Carmen Bellas y Alberto Berzosa, 2021) (en el artículo de Berzosa y Cerdán que abre el monográfico); el «cine de correspondencia» como uso del cine para trenzar las memorias y la comunicación entre los emigrantes gallegos a ultramar y los que se quedaron en Galicia (en los textos de José Luis Castro de Paz y Héctor Paz y también en el de Beatriz Busto Miramonte); los archivos transnacionales del cineasta antifascista Herbert Kline (Woods y García López); la relación entre la (re)producción de imágenes coloniales y la colonialidad del poder y sus relecturas en el documental contemporáneo (Íscar, Sánchez y Villanueva Baselga); las azarosas errancias y distintas versiones del filme finlandés-sueco-turco *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Foreigner], rodado por el turco Muammer Özer en 1981 entre Turquía, Finlandia y Suecia (Sundholm); el «archivo fílmico en movimiento» del artista sudanés Hussein Shariffe, cuya trayectoria exílica se encuentra dispersa en archivos de países africanos, americanos y europeos (en el artículo de Carter y Kent) y, por último, el análisis del

uso de archivo familiar, antropológico y estatal en tres documentales españoles recientes: *África 815* (Pilar Monsell, 2014), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro, Miguel G. Morales, 2019) y *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020) (en el artículo de Fernández Labayen y Oroz).

Como se puede constatar, el rango geográfico y la variedad de los archivos consultados ofrece un muestrario de las complejidades metodológicas y materiales del estudio del cine migrante. Más allá de los trabajos sobre representación, y sin ánimo de exhaustividad, los artículos aquí recogidos se han acercado y han investigado, entre otros, sobre los archivos de Filmoteca Española, Filmoteca Canaria, Filmoteca Valenciana, colecciones de particulares como las de Miguel Vives Munné, Antonio Portabella-Camps o Ana María Amparo García Vázquez, el NO-DO, el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), el archivo de la Spanish Refugee Relief Association (SRRA) en la Universidad de Columbia, el United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), los John Steinbeck Personal Papers en Stanford University, el Swedish Film Institute, los archivos del antropólogo canario Diego Cuscoy o los documentos y fuentes personales de los archivos de Hussein Shariffe. Este repaso parcial de las fuentes consultadas por los diversos investigadores aquí reunidos da cuenta también del potencial del trabajo sobre el archivo migrante para una mayor y mejor comprensión del cine como fenómeno social, cultural, estético y político, pero también de las distintas historias que cada uno de los materiales (y los lugares que los albergan) sugieren (Sundholm, 2021). A su vez, un repaso más profundo por los procesos de investigación desarrollados por los colaboradores de este dossier daría lugar, sin duda, a un fértil debate sobre las metodologías y las relaciones, personales y profesionales, desarrolladas en este tipo de investigación a la hora de trabajar sobre cine, archivos y migración. En este extremo, no cabe olvidar la riqueza y variedad de formas y técnicas de trabajo, no sólo empleadas por los académicos,

sino también por los cineastas y los archivistas, documentalistas y gestores culturales a la hora de adquirir, preservar y mostrar estos archivos sobre migración. Si bien este no es el lugar para adentrarnos en las procelosas aguas de los metadatos, la organización de los archivos, las cuestiones idiomáticas y lingüísticas y los recursos humanos y materiales disponibles para conservar estos materiales y otras preocupaciones centrales a lo que podríamos denominar una historia material del archivo, baste por ahora contemplar esa heterogeneidad para reafirmarnos en la necesidad de desarrollar fórmulas colaborativas y ensanchar nuestras visiones sobre el trabajo con el archivo migrante.

EN ESTA VOLUNTAD POR DESCENDER SOBRE EL TERRENO PARA APRECIAR LA ESPECIFICIDAD DE LOS MÉTODOS Y PROCESOS DE TRABAJO CON LOS ARCHIVOS MIGRANTES, LA SECCIÓN «DIÁLOGO» OFRECE UNA CONVERSACIÓN CON LA CINEASTA PORTUGUESA SUSANA DE SOUSA DIAS

En esta voluntad por descender sobre el terreno para apreciar la especificidad de los métodos y procesos de trabajo con los archivos migrantes, la sección «Diálogo» ofrece una conversación con la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias. Con un reconocido recorrido internacional, donde destacan filmes como *Natureza morta* [Naturaleza muerta] (2005), *48* (2009) o *Fordlândia Malaise* (2019), el trabajo de Susana de Sousa ha despertado gran interés por su uso y activación de materiales de archivo como los registros fotográficos de la policía portuguesa o los fondos coloniales de la Cinemateca Portuguesa. Como Iván Villarme Álvarez y Nieves Limón Serrano señalan en su entrevista con la directora lusa, de Sousa Dias reactiva los archivos que utiliza para hacer hablar

a los encarcelados por el salazarismo y proponer una aproximación al archivo que pase por incluir las voces de las personas cuyos registros quedaron fijados por el poder político para estigmatizarlos y condenarlos. A través de un detallado recorrido por todas sus películas, que llega hasta la reciente *Viagem ao Sol* [Viaje al Sol] (2021), Villarmea y Limón plantean una rica conversación sobre la formalización audiovisual del trabajo de Sousa Dias, tanto a nivel de imagen, sonido y montaje, como en sus mecanismos de trabajo. Cuestiones como su utilización del zoom para reencuadrar las fotografías empleadas, el uso del parpadeo en algunas secuencias de montaje, las ralentizaciones y aceleraciones y otras estrategias de puesta en escena y de edición elaboran incipientes reflexiones sobre maneras de trabajar a través de los archivos. Igualmente, las acotaciones de la documentalista portuguesa sobre la naturaleza y contenidos de los archivos, públicos y privados, estatales y empresariales, coloniales y policiales, construyen una certera visión de sus intervenciones epistemológicas y artísticas, en lo que se ha consolidado como una de las trayectorias más constantes, rigurosas y comprometidas a la hora de abrir los significados de los archivos en la contemporaneidad.

Cierra el número la sección «(Des)encuentros». Orquestada por Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz, la conversación reúne a miembros de cuatro proyectos de investigación (Archive/Counter-Archive, Make Film History, Ithaca. Interconnecting Histories and Archives for migrant Agency y Reel Borders) y una asociación (Archivio delle memorie migranti) comprometidos con la preservación, generación y remediación de archivos, fundamentalmente audiovisuales, vinculados a fenómenos migratorios y comunidades subalternas y presentados en acceso libre en la red. El diálogo mantenido con los/as responsables de estas iniciativas, afincadas en Canadá, Reino Unido, Italia y Bélgica, aborda aspectos teóricos y éticos, las relaciones con comunidades de base, las actividades de transferencia y las dificultades

de preservación de unos materiales, de por sí precarios, en el entorno digital. En líneas generales, estas propuestas parten de una aproximación crítica al archivo, planteando de qué formas, como auguraba Rick Prelinger, podemos «llevar los archivos a las comunidades y las comunidades al archivo» (Prelinger, 2010: 172). En un contexto marcado en los últimos veinte años por el crecimiento y la expansión de archivos (digitales) colectivos y comunitarios más allá de las iniciativas estatales (Appadurai, 2003; Schaefer, 2007), las iniciativas aquí presentadas ofrecen valiosos ejemplos sobre el fructífero cruce de caminos entre las recientes lecturas expandidas sobre el uso de los archivos fílmicos, tanto en términos de exhibición y acceso, como de su inclusión como patrimonio audiovisual más allá de los límites nacionales y la innegociable dimensión educativa del cine de movilidad en el contexto de los estudios sobre alfabetización mediática y formación cinematográfica (Fernández Labayen, Gutierrez y Moya Jorge, 2022; Fernández Labayen, Díaz, Dueñas, Lomas, Moya Jorge y Gutierrez, 2021).

Se cierra así este número de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. A buen seguro, y

EL PUNTAL MÁS INTERESANTE DE ESTAS NUEVAS INVESTIGACIONES TIENE QUE VER CON UN PASO ADELANTE POR PARTE DE LOS INVESTIGADORES EN TÉRMINOS DE LA IMBRICACIÓN Y TRANSFERENCIA DEL CONOCIMIENTO A LA ESFERA SOCIAL, JUNTO A SU YA TRADICIONAL COMPROMISO POR EL ESTUDIO RIGUROSO Y ATENTO A LAS HISTORIAS DEL MEDIO Y AL (RE)CONOCIMIENTO, VALORIZACIÓN Y USO DE LOS ARCHIVOS CON LAS INSTITUCIONES, ORGANISMOS, PARTICULARES Y COMUNIDADES QUE LOS ALBERGAN Y LES DAN SENTIDO

como se aborda a lo largo de este número, el puntal más interesante de estas nuevas investigaciones tiene que ver con un paso adelante por parte de los investigadores en términos de la imbricación y transferencia del conocimiento a la esfera social, junto a su ya tradicional compromiso por el estudio riguroso y atento a las historias del medio y al (re)conocimiento, valorización y uso de los archivos con las instituciones, organismos, particulares y comunidades que los albergan y les dan sentido. Acuciados por el eminente filo social de las investigaciones sobre movilidad, los estudios fílmicos sobre cine y migración abogan en estos momentos por una intervención crítica en el espacio público. Intervención que se puede y debe sostener a partir de la generación de un «archivo vivo» sobre imágenes y sonidos de movilidad (Grossman y O'Brien, 2007) y que responde a la necesidad de recopilar, analizar y visibilizar las prácticas de migración mediadas por el cine. Esperamos, por tanto, que las reflexiones, investigaciones y opiniones presentadas en este número sobre las dimensiones patrimoniales, estéticas, educativas y políticas de los archivos, el cine y la migración tengan continuidad en líneas de trabajo inmediatas dentro y fuera de España. A buen seguro, las profundas corrientes de los archivos sobre cuestiones migratorias y de movilidad humana serán una de las vetas más ricas para multitud de trabajos e intervenciones que demuestran la vigencia e importancia de las investigaciones sobre el archivo y el cine en su vinculación con las historias, pasadas y presentes, de desplazamientos humanos.

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación / Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y fondos FEDER.
- 1 Por fortuna, el análisis historiográfico del periplo de cineastas alrededor del mundo ha dado pie a algunas

de las más fructíferas aportaciones al estudio del cine español en tiempos recientes. En todas ellas, el trabajo sobre archivos de la migración de actrices y directores ha sido fundamental (Aguilar y Cabrerizo, 2021; Fibla Gutiérrez, 2021; Parés, 2011).

- 2 Como otros ejemplos, véanse las distintas actividades lanzadas por Arsenal-Institut für Film und Videokunst de Berlín sobre el «Archivo Viviente» o «Living Archive» (comentados en el artículo de este número de Erica Carter y Laurence Kent y accesibles en <https://www.arsenal-berlin.de/archiv-distribution/archivprojekte/>) o iniciativas como la lanzada por el Eye Filmmuseum y la Universidad de Amsterdam a raíz del congreso «Activating the Archive: Audio-Visual Collections and Civic Engagement, Political Dissent and Societal Change», celebrado en 2018. Proyectos como Archive/Counter-Archive o la asociación Archivio delle memorie migranti, presentados y discutidos en la sección (Des)encuentros también forman parte de este giro hacia la activación social de los archivos.

REFERENCIAS

- Aguilar, S., Cabrerizo, F. (Aguilar y Cabrerizo) (2021). *Las Montenegro*. Madrid: Bala Perdida.
- Allen, R. C., Gomery, D. (1995). *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Anselmo, D. W. (2021). In Focus: Alternative Archives. *Journal of Cinema and Media Studies*, 60(4), 159-200.
- Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. En J. Brouwer y A. Mulder (eds.), *Information Is Alive: Art And Theory On Archiving And Retrieving Data* (pp. 14-25), Rotterdam: V_2. Disponible en https://pzwiki.wdka.nl/mw-mediadesign/images/c/ce/ArjunAppadurai_ArchiveandAspiration.pdf
- Bonet, E. (ed.) (1993). *Desmontaje: Film, Vídeo / Apropiación, Reciclaje*. Valencia: IVAM; MNCARS; Arteleku; Kijkhius. World Wide Video Festival & CGAI.

- Burton, A. (2006). *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press.
- Carter, E. (2021). Lotte Eisner: A reappraisal. Introduction. *Screen*, 62(3), 375-381.
- Carter, E. (2022). Activating the Archive: Feminism and German Women's Film Heritage, 2010-2020. *Feminist German Studies* 38(1), 27-53. doi:10.1353/fgs.2022.0004.
- Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2015). Mediating migration in Ceuta, Melilla and Barcelona: border thinking and transnationalism from below in independent documentary. *Transnational Cinemas*, 10(2), 137-155. DOI: 10.1080/20403526.2015.1070493
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- Fernández Labayen, M., Díaz, Y., Dueñas, S., Lomas, S., Moya Jorge, T., Gutierrez, I. (2021). El archivo como intervención política: Migración y cine en el Archivo de Cine de Movilidad. *Tecmerin. Revista de ensayos audiovisuales*, 7(1). Disponible en: <https://tecmerin.uc3m.es/revista-7-archivo/>
- Fernández Labayen, M., Gutierrez, I., Moya Jorge, T. (2022). Migration and educational network: self-mediation as an intercultural practice / Migración y red educativa: la automediación como práctica intercultural. *Culture and Education*, 34(1), 164-179. <https://doi.org/10.1080/11356405.2021.2007616>
- Fernández Labayen, M., Gutierrez, I. (2022). Physical, affective and symbolic immobility in the videos made by the EU external borders in Northern Africa. En R. Trandafoiu (ed.), *Border Crossings and Mobilities on Screen* (pp. 23-26), Londres y Nueva York: Routledge.
- Fibla Gutiérrez, E. (2022). *Los años imposibles. Memoria inacabada de Juan Piqueras*. Valencia: Barlin Libros y Generalitat Valenciana.
- Fossati, G. (2021). For a global approach to audiovisual heritage: A plea for North/South exchange in research and practice. *NECSUS_European Journal of Media Studies*, 10(2), 127-133. Disponible en: <https://necsus-ejms.org/for-a-global-approach-to-audiovisual-heritage-a-plea-for-north-south-exchange-in-research-and-practice/>
- Fossati, G., van den Oever, A. (eds.) (2016). *Exposing the Film Apparatus. The Film Archive as a Research Laboratory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Grossman, A., O'Brien, Á. (eds.) (2007). *Projecting Migration: Transcultural Documentary Practice*. Londres: Wallflower.
- Lazo, R. (2010). Migrant Archives: New Routes in and out of American Studies. En A. B. Pinn, C. F. Levander, M. O. Emerson (ed.), *Teaching and Studying the Americas* (pp. 36-54), Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and Its Limits. En C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid y R. Saleh, *Refiguring the Archive* (pp. 19-26), Cape Town: Springer.
- Naficy, H. (ed.) (1999). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Paalman, F., Fossati, G., Masson, E. (2021). Introduction: Activating the Archive. *The Moving Image* 21(1), 1-25.
- Parés, L. E. (2011). *Notes sur l'émigration - Espagne 1960. Apunts per a una pel·lícula invisible*. Barcelona: Sala d'Art Jove.
- Prelinger, R. (2010). Points of Origin: Discovering Ourselves Through Access. *The Moving Image*, 9(2), 164-175.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Schaefer, E. (ed., 2007). In Focus: The 21st Century Archive. *Cinema Journal*, 46(3), 109-114.
- Shohat, E., Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Nueva York: Routledge
- Stoler, A. L. (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Sundholm, J. (2021). History is, media studies is. *NECSUS_European Journal of Media Studies*, 10(2), 93-97. Recuperado de <https://necsus-ejms.org/history-is-media-studies-is/>

CINE, MIGRACIÓN Y ARCHIVOS

Resumen

Este artículo aborda la relación entre el cine, la migración y los archivos. A partir de una aproximación historiográfica, el texto explora las formas en que archivos de muy distinto tipo se han convertido en espacios fundamentales para la investigación y la creación artística sobre los desplazamientos humanos y las consecuencias del colonialismo. De esta manera, la noción de archivo y su tradicional relación con cuestiones nacionales se ve cuestionada y desbordada a partir del ensanchamiento de los límites estatales y territoriales por parte de las experiencias migrantes. En línea con recientes aproximaciones al estudio de los archivos y las migraciones, el artículo propone la noción del archivo migrante como una forma de afrontar y activar las problemáticas cuestiones sociales, políticas y materiales que subyacen a todo archivo. Así pues, el texto argumenta sobre la necesidad de revisar y cuestionar el archivo, en su relación con los flujos de movilidad humana, a través de la investigación y la producción fílmica. Asimismo, se promueve el debate público (académico y cinematográfico) sobre los mecanismos de control, las lógicas patrimoniales y los procesos de escritura pasada y presente sobre los procesos migratorios y su materialización en los archivos.

Palabras clave

Archivo migrante; archivos fílmicos; migración; exilio; colonialismo.

Autores

Josetxo Cerdán Los Arcos es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha sido Profesor Titular en la misma universidad (2003-2008) y en la Universitat Rovira i Virgili (2008-2015). Actualmente, y desde 2017, es Catedrático de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Desde septiembre de 2018, ocupa el cargo de Director en Filmoteca Española. En paralelo a su labor como docente e investigador, también ha llevado a cabo otras tareas como la dirección del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra (2010-2013) o la elaboración de programas cinematográficos para varias instituciones nacionales e internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Locarno (2009); el Anthology Film Archive (2013); o el Lincoln Center (2014). Contacto: josetxo.cerdan@cultura.gob.es

CINEMA, MIGRATION AND ARCHIVES

Abstract

This article considers the relationship between cinema, migration and archives. Based on a historiographical approach, it explores the ways that archives of very different types have become key spaces for research and artistic creation related to human displacement and the consequences of colonialism. In this way, the notion of archive and its traditional relationship with the nation-state is challenged and redefined through the blurring of national and regional boundaries by migration experiences. In line with recent approaches to archival studies and migration studies, the article posits the idea of the migrant archive as a way of examining and activating the social, political, and material issues underlying all archives, arguing for the need to reconsider and question the relationship of the archive with human mobility flows through research and film production, and at the same time calling for public debate (in both academic and cinematic circles) about the mechanisms of control, the rationales of cultural heritage and the processes of past and present writing on migration and its representation in archives.

Key words

Migrant archive; Film archives; Migration; Exile; Colonialism.

Authors

Josetxo Cerdán Los Arcos holds a PhD in audiovisual communication from Universitat Autònoma de Barcelona. He has worked as an associate professor at the same university (2003-2008) and at Universitat Rovira i Virgili (2008-2015), and since 2017 he has been a professor with the Audiovisual Communication Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid. Since September 2018, he has held the position of director at Filmoteca Española. Along with his work as a teacher and researcher, Cerdán has also taken on duties such as the direction of the Navarra International Documentary Film Festival (2010-2013) and the development of film programs for various national and international institutions, such as the Locarno International Film Festival (2009), the Anthology Film Archive (2013), and the Lincoln Center (2014). Contact: josetxo.cerdan@cultura.gob.es

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor titular del departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin y del Instituto Universitario del Cine Español de la misma universidad. Sus áreas de investigación son el cine español, el documental y el cine experimental desde una perspectiva transnacional. Codirige la colección «Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas» de la editorial Peter Lang. Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2022). Cine, migración y archivos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 7-18.

Miguel Fernández Labayen is an associate professor in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the Tecmerin research group and the University Institute of Spanish Cinema at the same university. His areas of research are Spanish cinema, documentary and experimental cinema from a transnational perspective. He is also co-director of the "Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas" collection published by Peter Lang. Contact: mflabaye@hum.uc3m.es

Article reference

Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2022). Cinema, Migration and Archives. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 7-18.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

**EL ARCHIVO MIGRANTE:
ESTUDIOS SOBRE MIGRACIÓN
A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS
CINEMATOGRAFÍCOS**

**EXILIADOS Y COLONOS EN PRIMERA
PERSONA: EL ARCHIVO FAMILIAR Y SUS (RE)
ESCRITURAS RECIENTES EN ESPAÑA**

Alberto Berzosa, Josetxo Cerdán

**RESTITUIR EL RECUERDO. IMÁGENES
Y HUELLAS EN EL CINE GALLEGO DE
CORRESPONDENCIA**

José Luis Castro de Paz, Héctor Paz Otero

**LA (DES)POLITIZACIÓN DE LA EMIGRACIÓN
Y DE SU RETORNO EN EL CINE DE NO-DO**

Beatriz Busto Miramontes

**UN ARCHIVO VAGABUNDO: HERBERT KLINE
Y LOS ITINERARIOS TRANSNACIONALES DEL
ANTIFASCISMO CINEMATOGRAFÍCO**

David Wood, Sonia García López

**IMPERMANENCIA DE LAS IMÁGENES,
COLONIALISMO Y EMIGRACIÓN. UNA
VERDAD LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO**

Ricardo Íscar, Lydia Sánchez, Sergio Villanueva
Baselga

**ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/YABANCI
(1979-1981-1983) – UN OBJETO DE ARCHIVO
MIGRANTE EXTREMADAMENTE TÍPICO**

John Sundholm

**UNA INFINIDAD DE TÁCTICAS. EL ARCHIVO
EN MOVIMIENTO DE HUSSEIN SHARIFFE**

Erica Carter, Laurence Kent

**USOS DEL ARCHIVO EN EL DOCUMENTAL
POSTCOLONIAL ESPAÑOL**

Miguel Fernández Labayen, Elena Oroz

EXILIADOS Y COLONOS EN PRIMERA PERSONA: EL ARCHIVO FAMILIAR Y SUS (RE)ESCRITURAS RECIENTES EN ESPAÑA¹

ALBERTO BERZOSA
JOSETXO CERDÁN

Los archivos fílmicos son instituciones complejas en las que conviven muchos niveles de gestión de materiales, que van cargados con el peso de la historia y las identidades territoriales. A pesar de la condición nacional o regional de la mayoría de ellos, conviene recordar que, al menos en sus inicios, las prácticas fílmicas fueron, cuando menos, transnacionales por definición y, en la mayoría de países del mundo, se tardó décadas en desarrollar la idea de un cine nacional o regional. Eso añade una complicación más a la responsabilidad múltiple en términos de transferencia, desde la preservación y cuidado de los materiales que han sobrevivido al paso del tiempo a la programación o a la cuestión educativa, cada vez más presente. Uno de los mayores retos de las filmotecas, desde hace años, es el de la gestión de las colecciones familiares, de cine hecho en subformatos, desde lógicas *amateur*, no profesionales. Es habitual que estas cintas se limiten a mostrar los modos de vida íntimos, los rituales celebrativos y las dinámicas do-

mésticas, proyectando una imagen idealizada de la institución familiar. Pero también pueden dar cuenta de episodios dolorosos e históricamente controvertidos para la vida de un país, como es el exilio o el reciente pasado colonial durante el siglo XX. En estos casos, a la cuestión del cine de movilidad, que, en cierto modo, dificulta su catalogación por su naturaleza cambiante, se le suman los problemas para la ubicación y el manejo de dichos documentos en términos políticos y territoriales. Los archivos han enfrentado estas cuestiones siguiendo múltiples estrategias. Recientemente, la Cinemateca Portuguesa, que puede resultar interesante en términos comparativos, dada la similar evolución histórica entre España y Portugal en el pasado siglo —larga dictadura de corte filofascista con un proceso de transición, revolucionaria para Portugal y reformista en el caso español, a mediados de los setenta que marcará la evolución política de las siguientes décadas—, ha puesto en valor sus colecciones de cine colonial a partir del

homenaje a Joana Pimentel, la persona que estuvo a cargo de las mismas (Pimentel, 2020). Sin embargo, en estas colecciones lo que prima es la cuestión colonial y no su procedencia doméstica, sin duda por el peso que la misma tiene en el propio proceso de transición a la democracia en el país luso durante los setenta. De modo que en sus colecciones pueden encontrarse cintas de origen diverso que recogen las imágenes de las colonias portuguesas. Otro caso podría ser el del Archivo Memoria de la Cineteca Nacional de México, proyecto puesto en marcha en 2010, y todavía en activo, para la recolecta indiscriminada de materiales domésticos por parte de la institución con la idea de

preservar las imágenes que conforman nuestra memoria social y generar conciencia sobre su importancia a través de un amplio programa de preservación y acceso. Y más allá de “salvar” estas películas, el proyecto tiene el objetivo de reimaginar el archivo como un lugar para la creación: concebir las actividades del archivo como un medio para crear nuevos conocimientos y nuevos proyectos creativos a través de la reutilización de estas imágenes en movimiento (Archivo Memoria, 2021).

En un país donde los desplazamientos de poblaciones siguen siendo una realidad dolorosa muchas veces, no hay duda de la centralidad que pueden alcanzar estas colecciones desde el punto de vista de la movilidad. El caso de Filmoteca Española es también particular. En los últimos años, dentro de sus fondos se ha conformado y dado entidad especial a la categoría del cine familiar como una actitud proactiva a la hora de enfocar las cuestiones del patrimonio audiovisual en España. Entre los fondos de tipo doméstico, se incluyen colecciones referidas al exilio, fundamentalmente de ciudadanos españoles que después de la Guerra Civil tuvieron que abandonar el país, así como a las colonias, en particular a las posesiones españolas en África perdidas a lo largo del siglo XX. Las siguientes páginas exploran los modos en que

estas colecciones han sido recientemente gestionadas por Filmoteca Española, bajo la óptica en la que se cruza la especificidad del cine de movilidad y las problemáticas del archivo contemporáneo.

SOBRE MOVILIDAD, ARCHIVOS FÍLMICOS E IMÁGENES HOMELESS

No afirmamos nada que no se sepa, cuando decimos que el desplazamiento ha sido una realidad insoslayable en la historia de la humanidad desde los primeros recolectores. También es cierto que la movilidad va a perder terreno con el paso de los siglos frente a la cultura del asentamiento, y el Estado Moderno, con unas fronteras cada vez más rigurosas en el control de los movimientos, es la condena definitiva del nomadismo. Paradójicamente, las lógicas geopolíticas derivadas de los equilibrios entre los estados generaban, al mismo tiempo, un tipo de desplazamientos poblacionales que se va a leer cada vez más en términos negativos. Sin embargo, cuando nace el cinematógrafo a finales del siglo XIX lleva inscrito en sí mismo el principio de movilidad, al ser heredero de las rutas que la linterna mágica inició en el XVI y el ferrocarril potenció en el XVIII (Crary, 2008). Ya sea en su vertiente espectacular o en su vis científica, desde el primer momento el cine parecía estar hecho para ir de un lugar a otro y confirmar esa naturaleza híbrida: llegar más lejos, crecer como negocio, y ayudar a que los avances de la ciencia se confirmen y conozcan en lugares lejanos (Elena, 1996). Algunos episodios concretos, como el cine-tren de Alexander Medvedkin durante los años treinta en la Unión Soviética, y tendencias más generales, como el auge de las coproducciones para expandir la industria fílmica en Europa desde finales de los años cincuenta, se han convertido en casos de estudio ampliamente trabajados por la literatura especializada.

Al mismo tiempo, fruto de la antedicha paradoja, la historia en la que se encuentran el cine y la movilidad está llena de pliegues que la vuelven

compleja. Algunos tienen que ver con las visiones negativas de la movilidad, otros son cuestión de escala del propio medio. Para las primeras, no podemos perder de vista que en la esencia del desplazamiento en el cine también están presentes los reflejos de las lecturas negativas surgidas al calor de la modernidad, que tienen que ver fundamentalmente con la esencia traumática inscrita en procesos como el colonialismo y los exilios. Por otra parte, al poner el foco en un cine hecho lejos de los circuitos comerciales y en formatos no profesionales, como el 8 mm, 9'5 mm, el Super-8 o, incluso, el 16 mm, se reduce la escala. Con ello, el punto de vista se ubica fuera de los espacios industriales y el centro se sitúa en el ámbito familiar y la práctica *amateur*. Con estos dos apuntes, las narrativas se multiplican, la unicidad de la Gran Historia queda replicada en multitud de voces que reflejan historias de vida diversas, atravesadas por las complejas tramas que componen las identidades individuales, familiares y colectivas. Y cuando pasan las décadas, además media la memoria, no ya de quienes tomaron aquellas imágenes, sino de las generaciones siguientes, lo cual, como se verá, viene a agudizar aún más la complejidad del asunto. El archivo aparece en este punto como una cuestión y una institución fundamentales.

Una vez rebasada la segunda década del siglo XXI, llama la atención que, a pesar de la importancia que la sociedad contemporánea da a las imágenes en movimiento, el archivo fílmico siga siendo el gran repositorio documental infravalorado y, por ende, infrautilizado del siglo pasado. Pero no es esta única, ni principalmente, un problema que afecte a los cineastas o a aquellos que practican, en el sentido más amplio del término, los estudios fílmicos. El mal es mayor entre historiadores, antropólogos, sociólogos, historiadores del arte o culturalistas. El cine, principalmente a través de sus registros, pero no solo a través de ellos, da cuenta en directo de los acontecimientos que cruzan el siglo pasado: sea la nuestra una mirada desde arriba, o *bottom-up*, desde el epicentro, o desde la margi-

nalidad más o menos pactada y aceptada. El cine estuvo ahí y hoy son los archivos fílmicos quienes custodian y preservan todas esas imágenes (las que han sobrevivido) a la espera de ser leídas, interpretadas y (re)significadas. Y cuando hablamos de desplazamientos, posiblemente no existe un mejor repositorio para entender el siglo XX, con sus múltiples pliegues y desde muchos puntos de vista, que el de las imágenes en movimiento. Más todavía cuando estas no tienen un origen industrial y responden a prácticas familiares o incluso individuales.

Como parte del llamado giro patrimonial, que define la acción de las filmotecas desde finales de los años ochenta (Costa, 2004), las colecciones en formatos subestándar de producción doméstica han cobrado paulatinamente una mayor presencia en los fondos de las mismas al ser entendidos, con razón, como parte fundamental del patrimonio audiovisual de los estados y las regiones. La llegada de estos materiales, y en particular los producidos en el exilio y en las colonias, no dejan de plantear retos a los archivos fílmicos. Su gestión señala algunos puntos críticos que les afectan desde hace al menos dos décadas: la complejidad legal que supone la tramitación de derechos para el depósito, pero también el derecho a la propia imagen que conlleva la difusión de estos materiales; el estrés para los equipos de restauración provocado por la adquisición de películas que llegan en precarios estados de conservación; el delicado encaje de este tipo de cine *amateur* e intrahistórico en las políticas de exhibición de las filmotecas (al tratarse de un cine no hecho para otro consumo que el privado y familiar); y lo problemático que en ocasiones pueden resultar los episodios históricos que recogen las imágenes si afectan a cuestiones de la identidad nacional no resueltas o que son, en cierto sentido, un tabú (Costa, 2004; García-Casado, Alberich-Pascual, 2014).

Para el caso español, estos retos resultan especialmente estimulantes al calor de las propuestas desplegadas durante los últimos años por Filmo-

teca Española y realizadas en conjunto con todos aquellos archivos fílmicos del Estado que han querido (y podido) participar con sus colecciones de cine familiar. Alrededor de ellas, se han seguido unas políticas concretas en términos de activación encaminadas a la ampliación de su accesibilidad, la recuperación patrimonial, la pedagogía de su relevancia social y la búsqueda de fórmulas para su puesta en circulación. Como planteamiento concreto en este marco, entre 2018 y 2021, se desarrolló un programa destinado a recuperar parcelas de la historia de España que aún hoy generan fricción, a partir del trabajo con imágenes domésticas ubicadas en los distintos archivos fílmicos del Estado, sea cual sea su adscripción institucional, bajo la coordinación de Filmoteca Española. El programa en cuestión resultó en una trilogía de películas. La primera, *Vestigios en Super-8* de Elena Oroz y Xosé Prieto Souto (2018), se realizó cuando se cumplieron cuarenta años de la aprobación de la Constitución que determinó las bases de la Transición a partir de materiales de carácter no profesional, en ocasiones utilizado con fines claramente militantes, que recogieron el cambio político desde la intimidad de las bases de la sociedad. Después llegaron *Diarios del exilio* (2019), de Irene Gutiérrez, y *Memorias de Ultramar* (2021), de Carmen Bellas y Alberto Berzosa, de las que hablaremos en detalle más adelante dado que están hechas, precisamente, con imágenes de movilidad, del exilio y de las colonias respectivamente. Antes de ahondar en las políticas de Filmoteca Española para sus colecciones de cine doméstico y ver los casos de las dos producciones más recientes de cerca, creemos necesario hacer una aclaración conceptual sobre este tipo de materiales.

El cine doméstico recuperado y conservado en los archivos fílmicos nos resulta interesante por lo que supone de mirada desde abajo, que surge desde el ojo del huracán de la historia, pero sin un ánimo histórico concreto más allá del registro de episodios importantes para quien filma y su círculo estrecho dado que, en origen, tal es el público

EL CINE DOMÉSTICO RECUPERADO Y CONSERVADO EN LOS ARCHIVOS FÍLMICOS NOS RESULTA INTERESANTE POR LO QUE SUPONE DE MIRADA DESDE ABAJO, QUE SURGE DESDE EL OJO DEL HURACÁN DE LA HISTORIA, PERO SIN UN ÁNIMO HISTÓRICO CONCRETO MÁS ALLÁ DEL REGISTRO DE EPISODIOS IMPORTANTES PARA QUIEN FILMA Y SU CÍRCULO ESTRECHO DADO QUE, EN ORIGEN, TAL ES EL PÚBLICO POTENCIAL AL QUE SE DIRIGEN LAS CINTAS

potencial al que se dirigen las cintas. A pesar de la localización genérica de este cine alineado con cierta base social, somos conscientes de que el acceso a los equipos de filmación y difusión tardaría mucho en democratizarse y, por lo tanto, esa mirada desde abajo, tiene un claro componente de clase, pues no todo el mundo tenía, a la vez, los recursos para comprar, en primer lugar, los equipos necesarios (cámara, proyector, empalmadora, acetonas, etcétera) y, en segundo lugar, los materiales fílmicos para rodar (las películas que, además, tenían que ser procesadas *a posteriori* en los laboratorios profesionales). Ni todos por igual podían disponer del tiempo para aprender la técnica y poder hacer películas. Además, está todavía por estudiar en profundidad el fuerte sesgo de género que la mayor parte de las veces tenían estas prácticas cinematográficas, como lo expresaba un manual de 1973 que se tradujo en España a principios de los ochenta con frases como esta: «[p]rovistos de una cámara, el estudiante, el joven obrero, el adolescente o el hombre adulto, todos, en suma, disfrutarán de agradables sorpresas y grandes satisfacciones si se entregan a la práctica del 8mm [sic]» (Lafrance, 1980: 10).

Entre las películas tomadas por personas en el exilio y las hechas por colonos existe un claro nexo común. Por distintos motivos históricos, sus

raíces se encuentran en el desarraigo de un territorio de origen o lugar de referencia. No hay que olvidar que los dos tipos de imágenes tienen una estética parecida al del resto del cine aficionado, al responder a similares principios de producción no profesional para un consumo privado. Sin embargo, y a pesar de compartir con otro tipo de producciones familiares estas restricciones en la circulación y en las pretensiones del alcance, las imágenes domésticas del exilio y las colonias, de manera mucho más contundente que en otras filmaciones no profesionales, el desarraigo y la des-territorialización juegan un papel fundamental a tener en cuenta, de tal manera que no solo se da forma a visiones de un universo íntimo y cerrado, sino que también el afuera, el entorno más o menos extraño y/o exótico, a la vez que los hechos políticos y las realidades económicas de cada momento y lugar, se filtran a través de ellas con especial énfasis.

Al mismo tiempo, las diferencias ontológicas entre las imágenes del exilio y las imágenes coloniales son muy claras: las primeras las filman personas que se han visto obligadas a abandonar su país, cualquiera que fuese la causa, y las segundas son obra de quien forma parte de la implantación dominadora de una metrópolis sobre otro territorio. Por eso, las del exilio encajan bien en las distintas conceptualizaciones del denominado *accented cinema* o del *minor cinema* (Andersson, Sundholm, 2019: 21-33), planteadas por teóricos de corte poscolonial, mientras que las hechas por colonos, a pesar de las muchas similitudes con las anteriores, quedan habitualmente fuera de tales categorías. Sin embargo, queremos insistir aquí en la idea de la narrativa de los individuos en su esfera privada, que desborda las visiones que pudieran tener las instituciones de las mismas realidades sociales. No hay duda de que ambas miradas, la institucional y la privada, se acaban entrelazando y superponiendo e, incluso, se puede generar una clara transferencia desde la narrativa institucional a la familiar (que puede ser muy evidente en el

caso de las colecciones de cine colonial), pero es en las fallas de esa transferencia, precisamente, donde se encuentra el interés específico de esos materiales. Y esas fallas acostumbran a generarse en la idea, y sobre todo, el sentimiento de desarraigo. Al margen de sus semejanzas y diferencias, lo que sí resulta cierto es que tanto las imágenes de los exiliados como las de los colonos son en cierto modo sintomáticas de la pérdida del hogar (*homelessness*), que filósofos tan dispares como Martin Heidegger o György Lukács detectaron como una de las claves del ser humano en la modernidad y, por tanto, de los productos culturales que en ella se generan (Demos, 2013).

Las lógicas y las violencias de los archivos (Derrida, 1997), también de los audiovisuales, que tienen, por un lado, sus raíces en la enciclopedia y en instituciones museísticas y, por el otro, están atravesadas por la crisis neoliberal que afecta a la esfera pública contemporánea (García-Casado, Alberich-Pascual, 2014), pueden resultar a menudo inoperativas para el tratamiento del tipo de imágenes que acabamos de describir. No obstante, en la actualidad, como dijimos al comienzo, las filmotecas se han lanzado a la búsqueda de estrategias y recursos para enfrentar con solvencia y audacia los puntos de fricción que puedan surgir en términos de conservación, accesibilidad, transferencia y memoria, al tratar de dar cobijo, cuidado y archivo, a este tipo de imágenes que, precisamente, surgieron con la distancia del hogar (*homelessness*). El caso de Filmoteca Española resulta ilustrativo en este sentido.

EL CINE DE AFICIONADO EN FILMOTECA ESPAÑOLA: LAS COLECCIONES

Los grandes archivos estatales, como es el caso de Filmoteca Española, parten de una situación que, paradójicamente, podríamos calificar como desventajosa a la hora de abordar las colecciones de películas que escapan a la producción de cine industrial para salas comerciales (el conocido como

cine nacional). Incluso dentro de esa producción de cine industrial, las políticas de los grandes archivos filmicos estatales se ven en la necesidad de reducir su radio de acción al canon cinematográfico nacional, el cual, sin duda, ayuda a configurar con sus políticas de recuperación, conservación y difusión. El resto de las producciones, las de cine aficionado entre otras, han permanecido históricamente más desatendidas. Si, como se ha indicado, el giro patrimonial llegó en los años ochenta del siglo pasado, y con él la atención a esas otras colecciones diferentes al cine canónico destinado a las salas, hay que reconocer que los grandes archivos, y Filmoteca Española entre ellos, han sido lentos a la hora de reaccionar al cambio. De hecho, y es importante constatarlo, en Filmoteca Española jamás se han generado campañas específicas, como si han desarrollado otras filmotecas del Estado (sin ir más lejos País Vasco, Andalucía, Valencia y Extremadura, por poner cuatro ejemplos de entidades singulares), para la recuperación institucional de materiales de aficionados que tracen un mapa audiovisual del territorio. En Cataluña, por su parte, esa configuración del mapa, geográfico y político, ha venido no tanto de las películas familiares, sino de la mano del importante movimiento de cine *amateur* que fue muy activo entre las décadas de los veinte y cincuenta del siglo pasado en el territorio.

En este sentido, es importante señalar que el presente texto quiere establecer una categorización de las relaciones entre las películas familiares y las películas de aficionado (*amateurs*) diversa de la establecida históricamente. Hace cien años, en la segunda década del siglo XX, se codificó el término cine *amateur* o aficionado (y pegado al mismo el término cineísta, diferente del de cineasta, para definir a aquellas personas que realizaban dichas prácticas) como una forma diferenciada (y hasta cierto punto opuesta) a la de cine familiar. Mientras este se limitaba a reproducir los momentos íntimos de felicidad familiar, sin otro propósito que el de dejarlos retratados para la posterioridad y su consumo pri-

vado en ese mismo contexto de producción, el cine *amateur* nació con una clara intención creativa, y aunque podía partir del mismo contexto de producción familiar, aspiraba a generar obras de exhibición pública, al menos entre iguales: en encuentros y concursos de cine aficionado. Revisando las crónicas de esos encuentros es muy habitual encontrar cómo la legitimación del cine de aficionado se construye en parte creando una diferencia (superioridad) con ese cine familiar, sin aspiración creativa (artística se decía en la época). Del mismo modo, se establecía distancia con el cine comercial (de salas), pero no había duda que tanto este, como el cine experimental (de arte) y los reportajes y *newsreels*, eran los grandes modelos inspiradores para estos cineístas del *amateur*. Sin embargo, pasado el tiempo, con la popularización de los formatos subestándar (principalmente desde la aparición del Super-8 a mediados de los años sesenta del siglo pasado) el cine *amateur* (y sus encuentros) entran en un proceso de progresiva transformación. El cambio de los tiempos en buena parte de las sociedades occidentales, que acompaña la permeabilización del cine de subformato en otras clases y generaciones distintas de las que hasta entonces habían sido mayoritarias, impulsan nuevos hábitos y usos de las filmaciones, así como de los espacios de exhibición y consumo. No cabe duda de que en ese cambio de ciclo, recientemente bautizado para el caso de los Estados Unidos como los largos años sesenta (Strain, 2017), y quizá con demasiada facilidad extendido desde ahí al resto de las sociedades occidentales, el cine de subformatos encuentra nuevos usos que, sin dejar de ser aficionados, en muchos casos superan el ámbito familiar, y desde luego se alejan de las ínfulas artísticas (burguesas) del cine *amateur*, tal y como se conocía hasta ese momento, y buscan un componente de retrato social mucho más evidente. Incluso cuando el objetivo sigue siguiendo el retrato familiar, este aparece mucho más contextualizado en un espacio social amplio, como si las fronteras de lo doméstico se ampliasen. Si la permeabilidad de los formatos a otras clases socia-

les deviene hacia ese retrato del cambio social, o al menos de las trazas de aspiración al mismo, en el caso de la existencia de practicantes de cine en subformatos más jóvenes se abre también el campo a un retrato conjunto, generacional, que supera los límites de la familia tradicional (idealizada) que había sido el objetivo principal hasta el momento de estas prácticas. Ese nuevo retrato de conjunto conlleva también el reflejo de nuevos espacios, así como una serie de comportamientos diversos y más desinhibidos frente a las cámaras. En España, de todo ello son buena muestra las colecciones fílmicas de aquellos que fueron jóvenes en la década de los sesenta y, sobre todo, los setenta, que utilizan sus cámaras para mostrar nuevos hábitos sociales, sexuales, políticos y colectivos que emergen entonces.

Mirar todo este recorrido en las sociedades occidentales desde la atalaya que nos ofrece el tiempo presente, en el que una gran mayoría de personas adultas (y no tan adultas) usan a diario dispositivos que ejercen, entre otras funciones, las de cámaras portátiles, nos obliga a replantear algunas perspectivas que podían resultar adecuadas hace unas décadas, pero que hoy, en el mejor de los casos, son únicamente nostálgicas. Si establecemos un ciclo histórico largo para el cine de aficionado que llegue hasta nuestros días, parece adecuado entender que el cine familiar sería una parte del mismo, independientemente de que, durante unas décadas concretas (1920-1960), el conocido como cine *amateur* (el de los cineístas) construyese su legitimidad por oposición a este. Por otro lado, y esto tampoco es secundario desde una mirada contemporánea, quizá resulta más adecuado el término de cine doméstico que el de cine familiar, pues en muchos casos, el retrato de ese *domus*, de esa domesticidad, supera con creces las fronteras de familia nuclear tradicional, idealizada, que las colecciones de películas familiares definieron en un momento histórico concreto. Elaborados estos apuntes preliminares necesarios sobre cómo abordar hoy en día la idea del cine de aficionado, y de-

jando además claro que en Filmoteca Española no ha existido una política proactiva hacia el mismo por razones institucionales, más allá del empeño y buen hacer de sus trabajadores, abordamos a continuación una somera descripción de lo que son las colecciones de este tipo de trabajos². En el momento de escribir estas líneas, Filmoteca Española custodia concretamente ciento cincuenta y cinco fondos de películas familiares. Conviene aclarar que cada uno de esos fondos puede tener una dimensión muy diferente, desde estar formada por un único rollo, hasta albergar más de medio centenar de envases con varios rollos almacenados en cada uno de ellos.

Indudablemente, y a pesar de los condicionantes ya mencionados, el ingreso de colecciones de cine de aficionado ha crecido de manera progresiva desde que, en 1979, llegasen los dos primeros fondos: uno en forma de depósito y otro como compra. En el siguiente cuadro se puede ver esa evolución por décadas:

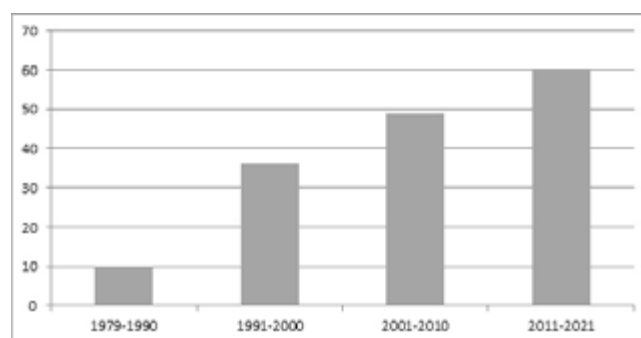


Imagen 1

El 62% de esos fondos son depósitos y, por lo tanto, propiedad de terceros, mientras que únicamente el 38% ha llegado a los almacenes de la institución en forma de adquisición en sus diferentes variantes (donación, compra, legado, etcétera). Hay algo consustancial a la naturaleza de esas imágenes, por lo cual las familias, los descendientes de los y las practicantes, no quieren deshacerse de la materialidad de las mismas, a pesar de la evidente incapacidad que puedan tener para

reproducirlas. Esta es una cuestión generalizada, que no solo afecta a los fondos de Filmoteca Española. Esto genera un problema de vacío legal de los mismos una vez que aquella generación que hace el depósito, desaparece, o incluso, simplemente se olvida de actualizar sus datos de contactos con la institución al producirse un cambio. Algo mucho más habitual de lo deseable.

Lamentablemente, la mayor parte de los materiales de cine de aficionado que se conservan en Filmoteca Española, algo más del 60%, están todavía por catalogar, estudiar y datar adecuadamente, lo cual da una idea clara de la necesidad de atención que todavía requieren estos materiales que, en el mejor de los casos, solo han podido ser inventariados. Sin embargo, si atendemos al dato del paso de los mismos, nos podemos hacer también una idea un poco más aproximada, aunque todavía con un amplio margen de error, del periodo en el que pudieron ser mayoritariamente producidos:

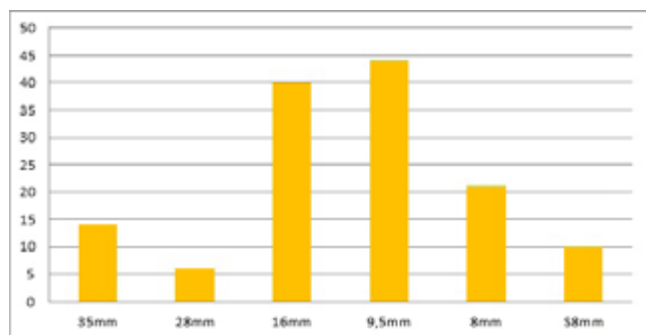


Imagen 2

Sin tener una plena seguridad al respecto, el cuadro anterior nos hace sospechar que la mayor parte de las colecciones de cine de aficionado que se conservan en Filmoteca Española se produjeron durante la primera mitad del siglo pasado. El uso del 35 mm para las películas no profesionales fue algo al alcance de muy pocos antes de que se desarrollasen otros formatos. El paso de 28 mm tuvo su breve momento de gloria en la segunda década de ese siglo, mientras que el 9,5 mm se

inició a principios de los años veinte y su declive vendría propiciado por la extensión del paso de 8 mm diez años después, aunque ambos formatos convivieron durante varias décadas. El espacio también lo comparten con el 16 mm, que aparece en la primera mitad de los años veinte. Según eso, solo las colecciones de 8 mm y, sobre todo, las de Super-8 (lanzado ya a mediados de los sesenta), se adentrarían en la segunda mitad del siglo. Algo que, sin duda, responde a un ciclo histórico, en el que las películas se entregan a la institución una vez han pasado a generaciones posteriores a las de los practicantes. De todos modos, no deja de ser preocupante el dato de que la conciencia patrimonial que se puede dar entre las clases más pudientes (aquellas que practican el cine de aficionado en la primera mitad del siglo pasado) no se reproduzca de igual manera entre otras clases una vez el cine se populariza con formatos más accesibles. No hace falta decir que, una vez que entra el vídeo doméstico, ese problema se agrava de manera alarmante.

EL CINE DE AFICIONADO EN FILMOTECA ESPAÑOLA: EL ACCESO Y LA DISEMINACIÓN

A pesar de su política de incorporación de películas de aficionado desde finales de los años setenta, Filmoteca Española ha tardado décadas en llamar la atención sobre aquellos fondos y buscar una política activa de acceso a los mismos. Ha sido en los últimos años cuando se han hecho los esfuerzos más destacados para imaginar propuestas de trabajo a partir de los materiales del cine de aficionado que les permitan salir de los almacenes y alcanzar los públicos contemporáneos. Entre las fórmulas de gestión y activación de estos fondos más interesantes, destaca el programa de comisariado y producción de piezas audiovisuales a partir de películas familiares de carácter no profesional o aficionado llevado a cabo entre 2018 y 2021. La propuesta consistió en proponer un trabajo

conjunto a dos personas de trayectorias diferentes, que no estuvieran acostumbradas a trabajar juntas y que asegurasen un equilibrio entre los saberes técnicos propios de la práctica cinematográfica y los rudimentos de la investigación y el análisis académico. Ambos se encargarían de explorar los fondos de archivo de Filmoteca Española, de la red de filmotecas estatales, y otros archivos y colecciones de procedencias diversas, sobre todo, familiares y de coleccionistas privados, para tratar de localizar películas caseras que girasen en torno a los temas que ya hemos avanzado: la Transición española, el exilio y la mirada colonial. Durante el proceso de investigación y selección de materiales cobran cuerpo algunas dinámicas de gestión y cuidado patrimonial de gran importancia: la digitalización de copias garantiza una menor presión sobre los originales asociada a su uso y facilita el visionado y el trabajo con esas imágenes en el futuro; el contacto con los depositarios de los materiales escogidos sirve para recabar información sobre el contenido de las cintas en el marco de investigaciones específicas, lo que inevitablemente hace aumentar la información concreta y de contexto de cada obra y enriquece su catalogación; además, si los materiales localizados se encuentran en posesión de particulares, el proceso abierto propicia el comienzo de conversaciones para posibles depósitos o adquisiciones por parte de las instituciones, con el consiguiente engrosamiento de patrimonio conservado y accesible para su consulta pública. El objetivo final de la investigación propuesta por Filmoteca Española era la realización de una película nueva a partir de los materiales seleccionados. Una vez terminada, la nueva producción comenzaría una nueva etapa para su difusión por espacios profesionales no comerciales, desde festivales de cine hasta congresos de corte académico.

Con esta metodología, se exploró la posibilidad de avanzar dentro del terreno de las políticas patrimoniales, especialmente en cuestión de transversalidad y de visibilidad. Los casi cuatro años en

que ha estado activo el programa muestran buenos resultados en cada caso. En lo que respecta a la transversalidad, basta con valorar los distintos departamentos de Filmoteca Española involucrados (gestión de colecciones, laboratorio digital, programación, comunicación y difusión) y el trabajo de coordinación con otros archivos, así como la intervención de profesionales del sector que suelen colaborar de manera externa en los aspectos más técnicos de la producción de las películas: desde el montaje hasta el diseño del sonido, el color o la gráfica. Sobre la visibilidad, las tres películas producidas han circulado (y lo siguen haciendo) por festivales y centros culturales, han disfrutado de pases en la red de filmotecas del Estado y han sido programadas como marco para el debate en seminarios y congresos, tanto a nivel nacional como internacional³. Todo ello ha servido para que unos materiales de origen doméstico llegasen a pantallas que nunca pudieron imaginar quienes filmaron las cintas originales; y permitió que el trabajo del archivo de Filmoteca Española se diera a conocer en espacios de difusión más allá de sus propios canales y espacios de difusión habituales.

Como se dijo más arriba, de las tres ediciones del programa, las dos últimas conforman casos paradigmáticos de trabajo con imágenes de movilidad, ya sea, como en el caso de *Diarios del exilio*, para hablar del exilio español mediante imágenes tomadas por políticos republicanos y otros ciudadanos más o menos afectos a esa causa, que estuvieron obligados a marcharse de España para no sufrir persecución, penurias o ser asesinados después la victoria en 1939 de la facción golpista del ejército encabezada por Franco; o como en el de *Memorias de ultramar*, donde se cuenta con imágenes de las colonias filmadas entre 1940 y 1975 por ciudadanos mayoritariamente españoles, que habitaban los últimos territorios africanos bajo el dominio de España. Además de algunas cuestiones que ya se han comentado, como la del tronco común de la movilidad o las distintas explicaciones históricas que sitúan el exilio y el colonialis-

RESULTA NECESARIO VOLVER SOBRE EL MOMENTO FUNDACIONAL DE LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA: LA TRANSICIÓN. DURANTE LOS AÑOS SETENTA, LA MEMORIA DEL EXILIO YA ERA UN TEMA DE GRAN ACTUALIDAD

mo, es importante también pensar estas películas desde el punto de vista de la memoria histórica y sus imaginarios, ya que en el contexto español esta es una cuestión clave para comprender mejor el distinto significado de las imágenes del exilio y las de las colonias.

Y, en ese sentido, resulta necesario volver sobre el momento fundacional de la España contemporánea: la Transición. Durante los años setenta, la memoria del exilio ya era un tema de gran actualidad, y en pleno proceso de cambio político veían la luz investigaciones tan novedosas como la dirigida por José Luís Abellán (1976), publicada en varios tomos bajo el título colectivo de *El exilio español de 1939*. Actualidad que salpicó incluso a las investigaciones sobre el cine nacional, publicando Román Gubern, también en 1976, el volumen titulado *El cine español en el exilio*. En el plano político, los exiliados jugaron, además, un papel muy importante en lo práctico y en lo simbólico y sin ellos no se entienden algunos movimientos políticos y sociales del momento. Como ejemplo de ello, cabe mencionar cómo el presidente de la Generalitat de Catalunya, Josep Tarradellas, y el lehendakari vasco, José M. Leiazola, participaron desde el exilio en las conversaciones con el gobierno de Adolfo Suárez, iniciadas en 1976, para abordar los cambios que podían darse en cuestión territorial; o el valor simbólico que tuvo la desaparición del gobierno de la República Española en el exilio y su embajada en México en 1977, gesto que fue interpretado como paso natural en el camino hacia la reunión fraternal de los españoles, necesaria para asegurar la viabilidad del proyecto

de futuro de España⁴. En este mismo sentido, el retorno de algunos ilustres exiliados (republicanos o no), como Salvador de Madariaga, Dolores Ibárruri, Rafael Alberti, Santiago Carrillo, Federica Montseny, Claudio Sánchez Albornoz o el mismo Josep Tarradellas, se vivieron como la representación del encuentro entre las distintas Españas, con el colofón de la llegada del *Guernica*, de Pablo Ruiz Picasso, en 1981, el último exiliado, que es, además, otra imagen de movilidad.

Por otro lado, el reciente pasado colonial español no tuvo durante la Transición el mismo protagonismo político. Marruecos y Guinea Ecuatorial habían alcanzado su independencia hacía años y quedaban lejos de los imaginarios y los debates políticos del periodo. En cambio, la cuestión del Sáhara sí estuvo de actualidad en la prensa, en los discursos y documentos políticos de los partidos, en los escritos de algunos agentes culturales críticos, como Juan Goytisolo (Martínez Rubio, 2016) y en las obras de artistas visuales vinculados con la izquierda radical, como La Familia Lavapiés o El Cubri. Aun así, la cuestión colonial no influyó en la deriva del proceso transicional como sí lo hizo la del exilio⁵. Al contrario, el peso de la relación colonial entre España, el Sáhara y el resto de excolonias africanas, no ha gozado de relevancia en términos memorísticos hasta tiempos más recientes. Para comprender la magnitud de esta diferencia, podemos, por ejemplo, mirar al cine y preguntarnos cuántos exiliados y cuántas personas relacionadas con el pasado colonial en África participan en documentales clásicos de la Transición como *Informe general* (Pere Portabella, 1976), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1978), *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cine Alternativo, 1979), *Dolores* (José Luis García Sánchez, Andrés Linares, 1981) o *Después de...* (Cecilia y José Juan Bartolomé, 1983). En todos los casos, resuenan las voces de los exiliados, regresados o no, como un hito del aperturismo político camino a la democracia, mientras que las imágenes de las colonias o los testimonios de personas en referencia al pasado

colonial están completamente ausentes. La memoria colonial africana comienza a aparecer en el cine de manera más tardía, aunque resonaba ya, de manera efectiva, en un título pionero del tardofranquismo como es *El desastre de Annual* (Ricardo Franco, 1976). Hay que esperar hasta la aparición de títulos como *Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé y, tras un largo lapso, *África 815* (Pilar Monsell, 2014) o *El ojo imperativo* (2015), de María Ruido, que se centran en el caso de Marruecos, o proyectos como el documental web *Provincia 53* (2020), de Laura Casielles sobre el Sáhara, o *Anunciaron tormenta* de Javier Fernández (2020) para Guinea Ecuatorial. Las películas *Diarios del exilio* y *Memorias de ultramar*, que pasamos a comentar a continuación, se relacionan íntimamente con estas distintas sensibilidades memorísticas y tanto sus procesos de producción como los relatos que ponen en marcha en los imaginarios de la España contemporánea, están vinculados con las distintas genealogías de películas que acabamos de esbozar.

La primera es un trabajo documental realizado por Irene Gutiérrez, directora de cine e investigadora académica⁶. La cinta se acerca a la problemática del exilio republicano para ofrecer un rostro amplio del mismo, sin añadir datos o informaciones concretas sobre las circunstancias particulares de quienes aparecen en pantalla o los territorios donde transcurren las escenas. Ese lugar llamado exilio está formado por paisajes de México, Colombia, Venezuela, Cuba, Estados Unidos, Francia, Italia, Austria, Suiza, Noruega, Reino Unido, la URSS, Rumanía, Hungría, Bulgaria, Yugoslavia, Checoslovaquia, Corea del Norte y China. Se trata de un escenario en constante tránsito, en el que, al contrario de lo que suele ser habitual al hablar del exilio, la autora no nos ofrece los testimonios orales de quienes dejaron España durante y después de la Guerra Civil, sino que muestra fragmentos de su vida cotidiana rodados por ellos o sus familiares como cineastas aficionados y en formatos no comerciales (9,5 mm, Super-8 y 16 mm); todo ello apoyado sobre una banda sonora

también compuesta de manera fragmentaria para la ocasión, como se verá.

Durante el proceso de investigación, la autora consultó los fondos de archivo de la red de filmotecas de España⁷ y de la Cineteca Nacional de México, donde tuvo acceso a varias colecciones de carácter anónimo, identificadas únicamente por la materia del exilio, y a otras de personas de distinta relevancia política y cultural como el *lehendakari* José Antonio Aguirre, el *president* Josep Tarradellas i Joan, el diseñador gráfico Avel·li Artís Gener, la profesora Alejandra Soler y su marido el traductor Arnaldo Azzati, o Dolores Ibárruri. Entre todos los materiales fílmicos, los de Pasionaria son los que más relevancia adquieren en la película por varios motivos. Al carisma del personaje y su relevancia histórica como Secretaria General y Presidenta del Partido Comunista de España durante el exilio⁸, se le añade el hecho de que su colección es una ventana abierta a la que se asoman personajes fundamentales de la historia política y cultural del siglo XX a nivel internacional, como Fidel Castro o Joan Báez, y nacional, como Santiago Carrillo o Ignacio Gallego. Lo interesante de estas figuras, no obstante, es que, a pesar de su relevancia pública, todas ellas aparecen de un modo no-histórico, sin grandes gestos y alejadas de los grandes focos mediáticos, en situaciones relajadas, conversando de manera informal en una sobremesa, paseando, sentadas en bancos, montándose en trineo, jugando con una guija o mojándose los pies en la orilla del mar con los pantalones remangados por encima de los tobillos.

En tanto que se trata de cintas familiares rodadas en el exilio, la colección de imágenes de Pasionaria se iguala con las de otros exiliados, como las de José Urraca Cristóbal y su familia, con quienes comparten motivaciones históricas e ideológicas para la movilidad. Al mismo tiempo, la carga simbólica y política del personaje no son las mismas y hacen aparecer en el documental evocaciones de un misticismo romántico en torno al personaje que no se produce cuando quienes aparecen

en pantalla son, por ejemplo, la familia Soler-Azzati. Aunque esto no ocurre únicamente con Pasionaria en *Diarios del exilio*, pues las figuras de Lluís Companys o del *lehendakari* Aguirre producen efectos similares, sí es un efecto habitual que acompaña a las imágenes de Pasionaria en otros títulos. Así puede comprobarse en el caso paradigmático de *La vieja memoria*, en la que se incluye material original rodado por el equipo de Jaime Camino en su casa de Moscú con el que se dota al retrato del personaje de una humanidad de la que no goza el resto de políticos de la cinta. Y lo mismo ocurre con Dolores, donde la toma de partido a favor de una representación amable del personaje es más evidente. Cincuenta años después, *Diarios del exilio* queda emparentada con aquella película por el modo en que el recuerdo y la nostalgia cobran cuerpo alrededor de la misma protagonista, agrandados quizás aquí por tratarse de materiales familiares de la dirigente comunista y por la centralidad que ocupan en el film con relación al resto de figuras.

Más allá de las imágenes, la película evoca continuamente el exilio desde la banda sonora, en la que aspectos de nueva creación, como la música compuesta por Cristóbal Fernández—encargado además del diseño sonoro y del montaje— que agiliza la narrativa, se combinan con un trabajo de archivo que sirve para anclar lo que vemos en su contexto histórico. Los reflejos republicanos, la evocación de la distancia y la negrura de la patria y la dureza de las condiciones del exilio fluyen a través de los fragmentos del Himno de Riego, la sintonía de Radio Pirenaica, varias declaraciones de Pasionaria dirigidas a los emigrantes, un discurso de Indalecio Prieto, la lectura de manifiestos en favor de los refugiados políticos o, incluso, mensajes de exaltación de la cultura vasca en *euskera*.

A lo largo de la película, lo íntimo y lo colectivo que encierra la experiencia del exilio se integran en un mismo relato. Elementos comunes a quienes han tenido que marcharse, atraviesan la cinta

en forma de tradiciones, de celebración de fiestas, de gastronomía, de formas de relacionarse en familia o de disfrutar del ocio. Sin embargo, la intimidad en el relato no tiene un rostro uniforme, sino que aparece con muchos matices, puesto que no es igual para los espectadores ver cómo festejan o cómo se relajan Pasionaria, Companys, Arnaldo Azzati o José Urraca Cristóbal. El desequilibrio, en este sentido, opera como una paradoja, pues acerca la memoria colectiva que se activa en *Diarios del exilio* a las narrativas tradicionales de la Historia construida a partir de las vivencias (aunque sean íntimas) de personajes públicos, con cargos o relevancia institucional, al tiempo que las lógicas de una historia desde abajo quedan matizadas en el total de la cinta, a pesar de contar para su realización con colecciones de carácter familiar. La memoria del exilio que aquí se presenta está muy próxima a la que activó la agencia política de los exiliados en la Transición, y de la que participan los grandes documentales del periodo anteriormente citados, que han hecho que el interés por el exilio, la empatía con los exiliados y la respetabilidad de su memoria sean parte de los consensos amplios de nuestra democracia.

Para la siguiente edición de su programa de activación del patrimonio de cine de aficionado, FilMOTECA Española puso el foco en la mirada colonial y encargó la investigación a la directora Carmen Bellas y al historiador del arte Alberto Berzosa. El eje que dio unidad a las colecciones que componen *Memorias de ultramar* fue el de haber sido filmadas en los territorios gestionados por España en África en distintos regímenes de corte colonial durante el siglo XX. Esto incluía, por tanto, el Protectorado de Marruecos, que vinculó a España con este país entre 1912 y 1956, la ciudad de Tánger, que fue parte del Protectorado entre junio de 1940 y octubre de 1945, la Guinea Española, compuesta por varias colonias e islas del golfo de Guinea donde España estuvo presente desde 1778 hasta 1968, y el Sáhara español, bajo la administración española desde 1884 hasta 1975. De este modo, se

**LAS IMÁGENES DE MEMORIAS DE
ULTRAMAR PROVIENEN DE DIEZ
COLECCIONES DIFERENTES, ALGUNAS DE
ELLAS PROCEDENTES DE LOS FONDOS
DE LA RED DE FILMOTECA ESTATALES,
PERO TAMBIÉN DE COLECCIONES
PARTICULARES, DE ANTIGUOS
COLONOS O DE SUS HEREDEROS QUE
CONSERVABAN LAS CINTAS ORIGINALES
GUARDADAS EN ARMARIOS Y CAJONES**

tomaban como objeto de análisis imágenes procedentes de espacios geográficos y culturales muy diversos, unidos por su relación con una misma metrópolis, lo cual tenía sentido, como en el caso anterior, porque lo que se buscaba era ofrecer un retrato general de la mirada colonial y no ahondar en las condiciones particulares de cada territorio. De nuevo, se trató de abordar un tema común a partir de materiales que constituyen historias individuales.

Pero los materiales que dieron forma a esta película son distintos de los de la anterior. Primero, por las cuestiones objetivas que condicionaron la movilidad de quienes los filmaron, desplazados básicamente por trabajo, y después, porque entre las colecciones incluidas se da una mayor homogeneidad en términos de reconocimiento de sus protagonistas en la esfera pública. La mayor parte de las cintas fueron producidas en contextos de familias que, si bien tuvieron relevancia social local, ya que muchas veces se trató de terratenientes, empresarios y profesionales con perfiles políticos y de representación institucional, nunca alcanzaron la presencia social de los exiliados. Quizás las excepciones podrían encontrarse en las colecciones de Armando Balboa o Nicolás Muller. El primero, fue un político miembro de Monalige, uno de los partidos que formaron parte del primer gobierno de la Guinea Ecuatorial independiente en 1968, y terminó siendo víctima de la represión

de Francisco Macías tan solo un año después. El segundo, fue un fotógrafo de origen húngaro, que rodó varias películas familiares en Tánger y varias ciudades marroquíes, aprovechando que pasó una larga temporada allí en la segunda mitad de los años cuarenta. En ningún caso su relevancia como figuras públicas les hace destacar especialmente en el total de la película. En todo caso, la colección de Balboa sí aporta un elemento distintivo, pues en ella los protagonistas son una pareja mixta, compuesta por él, su esposa procedente de la burguesía catalana y sus hijos mulatos. En la diégesis esta colección supone un cambio en el sentido de la mirada, no es la de un colono normal, sino la de alguien que, habiendo sido educado en la metrópolis (en Barcelona) regresó a su país para liderar una nueva etapa política, primero en la clandestinidad y después en el poder.

Las imágenes de *Memorias de ultramar* provienen de diez colecciones diferentes, algunas de ellas procedentes de los fondos de la red de filmotecas estatales⁹, pero también de colecciones particulares, de antiguos colonos o de sus herederos que conservaban las cintas originales guardadas en armarios y cajones. Algunas de las colecciones en manos de particulares, como las de Miguel Vives Munné, Antonio Portabella-Camps o Ana María Amparo García Vázquez, pasaron, a lo largo de la operación, por medio de donaciones a los fondos de archivo de Filmoteca Española. El acceso a estas películas, y a otras de carácter similar que no fueron incluidas finalmente en la obra, fue posible gracias al proceso de reconstrucción de las redes de antiguos colonos y nativos a través de blogs, páginas de Facebook, instituciones y centros culturales¹⁰, así como las agendas de algunos trabajadores en organismos oficiales e investigadores con experiencia trabajando sobre Guinea, Marruecos, Tánger o el Sáhara.

Después de haber localizado, visionado y cribado los materiales, se identificaron a partir de ellos tres grandes ejes que sirvieron para articular un relato de la vida en las colonias: una relación

con la naturaleza entre la fascinación y los esfuerzos por dominarla, la pervivencia de tradiciones comunes en celebraciones, en la gastronomía y en las formas de ocio, y el subrayado identitario de un «nosotros» (blancos, europeos y colonos de clase alta o media-alta) y un «ellos» (racializados, africanos y nativos de clase baja). El objetivo narrativo del film era poder mostrar un panorama general de la vida en las colonias, al tiempo que se ven los matices y la diversidad de los territorios y las vivencias particulares. Para lograrlo, fue fundamental hacer resonar a lo largo de la película algunos motivos recurrentes basados en dichos ejes. Sin pretensiones historicistas, la narrativa también quería aportar cierta idea de la evolución cronológica de los procesos coloniales, desde que se llega a los territorios hasta que se abandonan. Para ello se utilizan imágenes de llegada por barco y avión en los minutos iniciales, mientras el final está organizado alrededor de otras aéreas del desierto del Sáhara que aluden al abandono de la provincia en 1975.

La banda sonora juega también en esta película un papel fundamental, puesto que se decidió dar homogeneidad a las imágenes por medio de un diseño sonoro ideado por Juan Carlos Blancas que funciona como una suerte de paisaje auditivo. Este dispositivo da unidad, sirve para subrayar elementos recurrentes que contribuyan a la fluidez narrativa, desnaturaliza las imágenes porque no se relaciona de una manera realista con lo que vemos y se aleja de los sonidos estereotípicos de los escenarios exóticos. Únicamente, se incluyó una narración proveniente de las grabaciones primitivas, de las imágenes cedidas por Ana María Amparo García Vázquez, dado que el modo en que el locutor presentaba a los personajes resultaba apropiado también para situar la acción general de la película.

Con *Memorias de ultramar* se consigue poner en circulación algunas imágenes de una realidad, la de las colonias españolas en África, que no forma parte de los imaginarios colectivos mayorita-

rios en nuestro país. La memoria colonial en España guarda un vínculo mucho más estrecho con los países de América Latina, cuyos procesos de descolonización y de cooperación tras la misma, datan de más antiguo y están más naturalizados. Además, las relaciones actuales de España con el Sáhara Occidental, Guinea Ecuatorial y Marruecos representan retos diplomáticos que, a menudo, amenazan con derivar en conflictos políticos que afectan a los intereses de España, fundamentalmente en términos de política pesquera, migración, seguridad nacional, exilio político y dependencia energética. El hecho de que las relaciones con las antiguas colonias sean cuestiones políticas de actualidad permanente complica la elaboración de una memoria colonial únicamente en términos históricos. *Memorias de ultramar*, junto a los otros títulos citados previamente y producidos en los últimos años, participa de los procesos abiertos recientemente para la articulación de un discurso memorístico sobre las colonias en África, y se inscribe en una genealogía reciente y más problemática, dado que no cuenta en la actualidad con consensos que la respalden.

CONCLUSIÓN

Hoy en día, puede considerarse un éxito de la llamada institucionalidad crítica ser consecuentes con los caminos anunciados con el giro patrimonial de los años ochenta. Más allá del cambio de foco, hacer políticas culturales y patrimoniales de calado supone todo un reto en la práctica, al que Filmoteca Española se ha sumado desde hace décadas. En los últimos cinco años, tales esfuerzos se han centrado, además, en un cine con necesidades especiales en términos patrimoniales, dada su precariedad tradicional en el seno de la institución: el cine de aficionados. Por sí mismo, este tipo de cine es un elemento escurridizo y de gestión compleja, por cuestiones más relacionadas con el derecho a la intimidad y a la propia imagen (Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo) e incluso a la pro-

pia definición de las películas que forman dichas colecciones como «obras cinematográficas» (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril), más tradicionalmente vinculado al mundo del cine de los derechos de explotación. Esa complejidad añadida genera algunos problemas específicos a la hora de pensar y obrar, en la vía de facilitar el acceso y extender la diseminación de dichos materiales. Y a ello se suma la histórica desatención que ha sufrido este tipo de materiales que, en demasiadas ocasiones, ha acelerado un deterioro material de las películas debido a las deficitarias condiciones de conservación en las que se han almacenado.

En el caso que nos ocupa, a todo ello se le añade la variable de la movilidad en el origen de las películas, con lo cual la complicación es aún mayor. Sobre todo, si la movilidad viene dada por procesos de exilio, como el republicano después de la Guerra Civil, o de las lógicas coloniales de la España franquista en los tiempos en que los grandes imperios del pasado (con metrópolis europeas) se habían desintegrado o solo quedaban sus restos.

Las imágenes rodadas desde la fragilidad material y emocional que da la distancia respecto del hogar y en entornos íntimos, familiares y de amistad, durante las décadas centrales del siglo XX son un material muy sensible que compone las colecciones sobre el exilio y las colonias africanas que descansan entre los fondos de cine aficionado de Filmoteca Española. El esfuerzo reciente realizado por la institución para abordar un patrimonio tan complejo ha tenido una serie de consecuencias positivas que atienden tanto al ámbito del incremento y conservación de colecciones, como al de su acceso y difusión.

El trabajo de las instituciones públicas de carácter patrimonial, como es el caso de la Filmoteca Española, no se puede desligar de las complejidades sociales e históricas, las guerras culturales que, al fin y al cabo, están en juego en cada momento. A las complejidades habituales de gestión cultural y patrimonial, se añade su relación con realidades complejas de la identidad nacional,

aún en disputa a día de hoy, como son la memoria republicana y la reciente historia colonial. En este contexto, el programa de Filmoteca Española para trabajar con películas de aficionado que comenzó en 2018 revisando el periodo de la Transición desde abajo, con materiales rodados a pie de calle, asumió el reto de trabajar con las imágenes de movilidad del exilio y la colonia en sus ediciones siguientes. Los procesos de trabajo abiertos en 2019 y 2020 permitieron la detección, catalogación, restauración y digitalización de cintas de muy diversas procedencias, y algunas de ellas desde entonces pasaron a formar parte del catálogo de materiales a disposición de futuros investigadores. Al mismo tiempo, activaron los procesos creativos que dieron lugar a dos nuevas producciones: *Diarios del exilio* y *Memorias de ultramar*. Ambas películas se inscriben en tradiciones cinematográficas particulares dentro de la historia del cine español, pero lo hacen de una manera inesperada, a partir de unos materiales que no han sido rodados con la idea de trascender los entornos domésticos, militantes o generacionales de quienes las rodaron. En este cine de aficionado opera, además, otra paradoja a modo de moraleja: desde su carácter móvil, casi desterritorializado, e incluso, desde la nostalgia generada por esa desconexión con el entorno, aun cuando este pueda resultar fascinante desde una mirada eurocéntrica y colonial, hace llegar a nuestro presente imágenes que ofrecen nuevos ángulos de aspectos tan, en principio, estáticos como nuestras esencias y raíces. El cuestionamiento de esos principios, supuestamente inquebrantables, a través de la mirada de exiliados y colonos solo puede entenderse desde la óptica de una mejor y más amplia comprensión de la diversidad de procesos históricos recientes que todavía hoy siguen agitando nuestro presente. ■

NOTAS

- 1 Este texto ha sido redactado en el marco de los proyectos de investigación: *Estética Fósil: una ecología política de la historia del arte, la cultura visual y los imaginarios culturales de la modernidad* (PIE ref. 202010E005), radicado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), y «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER.
- 2 Las cifras que se reproducen a continuación forman parte de la investigación realizada en el Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española con objeto del Encuentro de Filmotecas realizado en Pamplona los días 22 y 23 de noviembre de 2021 y que se presentaron en forma de comunicación realizada por Marián del Egidio y Josetxo Cerdán en dicho encuentro.
- 3 Algunos de los espacios donde se pudieron ver las películas son: el *Beijing International Film Festival* (China), el *Curtas Vila du Conde International Film Festival* (Portugal), los *Rencontres Transfrontalières des Associations de la Mémoire historique, démocratique et antifasciste* (Francia), el *Colloque Hispanística XX: Empreintes d'ailleurs* (Francia), el Centro Cultural Español en Buenos Aires (Argentina), el Festival Etnovideográfico Internacional del Museo de Castilla y León (España), la Cineteca de Madrid (España), la Casa Árabe (Madrid), y las sedes de las filmotecas españolas de Galicia, Navarra, Zaragoza, Castilla y León, Valencia y Andalucía.
- 4 Victoria Kent, a propósito del cierre de la embajada republicana, se expresaba en estos términos en una columna de *El País* de 1977 (citado en De Oliveira Acosta y Ortín Ramón, 1996: 225).
- 5 Javier Tusell y Genoveva G. Queipo de Llano (2003: 217-232) piensan que, al menos, la cuestión del Sáhara sí sirvió como telón de fondo para que Juan Carlos I comenzara a mover sus hilos políticos con autonomía y para que Arias Navarro maniobrara para permanecer en la Presidencia.

- 6 Gutiérrez contó para la investigación con Julián Etienne, académico y programador en México, aunque fue ella quien finalmente dio forma final a la pieza.
- 7 Concretamente de Filmoteca Española, Filmoteca Andaluza, Filmoteca de Catalunya, La Filmoteca - Institut Valencià de Cultura, Euskadiko Filmategia - Filmoteca Vasca y Filmoteca de Canarias.
- 8 Tuvo la secretaría general del partido desde 1942 hasta 1960, cuando Santiago Carrillo se hizo cargo del mismo, y ejerció las tareas de presidencia desde entonces hasta su fallecimiento en 1989.
- 9 En este caso únicamente de Filmoteca Española y La Filmoteca - Institut Valencià de Cultura. No hay que olvidar que el proyecto echó a andar a finales de 2019 y su proceso de producción se vio afectado de lleno por la alarma sanitaria que desencadenó la pandemia de la Covid-19. Esto afectó a la capacidad de consulta de los fondos de los diferentes archivos filmicos, la movilidad de los propios responsables del proyecto y los ritmos de trabajo. En una primera planificación el proyecto se quería presentar en octubre de 2020, pero acabó ocurriendo en marzo de 2021.
- 10 Casa África, Centro Cultural de España en Malabo, Biblioteca Islámica del AECID, La Medina, Casa Árabe, Instituto Cervantes (Sede Central), y los centros de Túnez, Tetuán y Tánger, Casa Sefarad-Israel, y Hermandad de las Tropas Nómadas.

REFERENCIAS

- Abellán, J. L. (1976). *El exilio español de 1939*. Madrid: Turner.
- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. Bristol: Intellect.
- Archivo Memoria (2021). Recuperado de <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>
- Costa, J. M. (2004). Film Archives in Motion. *Journal of Film Preservation*, 68, 4-13. Recuperado de <https://filmarchives.tnnua.edu.tw/var/file/44/1044/img/412/88392681.pdf>

- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- De Oliveira Acosta, A., Ortín Ramón, A. (1996). Los republicanos y el Gobierno republicano español en el exilio durante la transición democrática en España. En J. Tusell et al. (eds.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España*. Vol. 1 (pp. 213-225). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad Autónoma de Madrid.
- Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Elena, A. (1996). Pela arte e ciencia: o nascimento do cinema científico. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, 153-164.
- García-Casado, P., Alberich-Pascual, J. (2014). Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital. *El profesional de la información*, 23(1), 59-64. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2014.ene.07>
- Gubern, R. (1976) *El cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- Lafrance, A. (1980). *8/ súper 8/ 16*. Barcelona: Daimon
- Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen (1982, 14 de mayo). *Boletín Oficial del Estado*, 115, pp. 12546-12548. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-11196>
- Martínez Rubio, J. (2016). El conflicto saharaui durante la Transición. La controversia de Juan Goytisolo en la revista *Triunfo* y *El País*. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, 185-216. <https://doi.org/10.7203/KAM.7.8073>
- Pimentel, J. (2020). *A coleção colonial da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (1996, 22 de abril). *Boletín Oficial del Estado*, 97, pp. 1-100. Recuperado de <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>
- Strain, C. B. (2016). *The Long Sixties: America, 1955-1973*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Tusell, J., Queipo de Llano, G. (2003) *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*. Barcelona: Crítica.

EXILIADOS Y COLONOS EN PRIMERA PERSONA: EL ARCHIVO FAMILIAR Y SUS (RE)ESCRITURAS RECIENTES EN ESPAÑA

Resumen

Filmoteca Española cuenta entre sus colecciones de cine aficionado con unos fondos muy especiales en términos de movilidad: películas filmadas durante las décadas centrales del siglo XX en el exilio republicano y en las colonias africanas. Se trata de productos culturales muy particulares con un carácter histórico polémico y unas complejas condiciones de gestión, conservación y difusión por parte de la institución. En este artículo, en primer lugar, se describen las particularidades que comparten ambos tipos de imágenes de movilidad y se trazan las líneas que las distinguen. Después, se analizan las políticas que se han llevado a cabo desde Filmoteca Española con vistas a su conservación y difusión, para lo cual se tendrá especialmente en cuenta el programa de investigación y comisariado implementado entre 2018 y 2021, con objeto de recuperar estas parcelas de la historia a partir del trabajo con imágenes de aficionado encontradas en los fondos de su archivo. Por último, se analizan las dos piezas producidas en el marco de este programa relacionadas con el exilio y las colonias: *Diarios del exilio* (Irene Gutiérrez, 2029) y *Memorias de Ultramar* (Carmen Bellas, Alberto Berzosa, 2020).

Palabras clave

Cine aficionado; archivo filmico; exilio; colonia; memoria.

Autores

Alberto Berzosa es doctor Europeo en Historia y Teoría del Arte. Trabaja en el espacio donde se intersectan el arte contemporáneo, la historia del cine español, los archivos de carácter político y la curaduría. Es autor de los libros *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Filmicas* (Brumaria, 2014) y *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). También ha comisariado exposiciones como «Madrid Activismos 1968-1982», en La Casa Encendida, o «Sexopolíticas del cine marginal. Años 70 y 80», en el Institut Valencià d'Art Modern. Es miembro del grupo de investigación Estética Fósil del Instituto de Historia del CSIC. Contacto: alberto.berzosa@gmail.com

Josetxo Cerdán Los Arcos es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha sido profesor titular en la misma universidad (2003-2008) y en la Universitat Rovira i Virgili (2008-2015). Actualmente, y desde 2017, es catedrático de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Desde septiembre de 2018, ocupa el cargo de director en Filmoteca Española. En paralelo a su labor como docente e investigador, también ha llevado a cabo otras tareas como la dirección del Festival Internacional de Cine Documental

EXILES AND COLONISTS IN THE FIRST PERSON: THE FAMILY ARCHIVE AND ITS RECENT (RE) WRITINGS IN SPAIN

Abstract

Filmoteca Española has among its amateur film collections some very special collections in terms of mobility: films shot during the central decades of the 20th century in Republican exile and in the African colonies. These are very particular cultural products with a controversial historical character and complex conditions of management, conservation and dissemination by the institution. This article will first describe the particularities shared by both types of mobility images and will trace the lines that distinguish them. Then, the policies that have been carried out by Filmoteca Española for their conservation and dissemination are analysed; for this purpose, the research and curatorial programme implemented between 2018 and 2021 to recover these parcels of history by working with amateur images located in the archive's collection will be especially taken into account. Finally, we will analyse the two pieces produced within the framework of this programme related to exile and the colonies: *Diarios del exilio* (Irene Gutiérrez, 2029) and *Memorias de Ultramar* (Carmen Bellas and Alberto Berzosa, 2020).

Key words

Hobby Film; Film Archive; Exile; Colony; Memory.

Authors

Alberto Berzosa holds an European PhD in Art History and Theory. He works in the space where contemporary art, Film studies, political archives and curatorship intersect. He is the author of books such as *Cine y sexopolítica* (Brumaria, 2020), *Homoherejías Filmicas* (Brumaria, 2014) and *Cámara en mano contra el franquismo* (Al Margen, 2009). He has also curated some exhibitions such as «Madrid Activismos 1968-1982» at La Casa Encendida or «Sexopolíticas del cine marginal. Years 70 and 80» at the Institut Valencià d'Art Modern. He is currently a member of the project «Aesthetics Fossil» of the Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Contact: alberto.berzosa@gmail.com

Josetxo Cerdán Los Arcos holds a PhD in Audiovisual Communication from the Universitat Autònoma de Barcelona. He has been Associate Professor at the same university (2003-2008) and at the Universitat Rovira i Virgili (2008-2015). He is currently Professor of Audiovisual Communication Department of Communication at the Universidad Carlos III de Madrid since 2017. Since September 2018 he has held the position of Director at Filmoteca Española. In parallel to his work as a teacher and researcher, Cerdán has also carried out other tasks such as the direction of the Navarra International Documentary Film Festival (2010-2013) or the development of film

de Navarra (2010-2013) o la elaboración de programas cinematográficos para varias instituciones nacionales e internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Locarno (2009), el Anthology Film Archive (2013), o el Lincoln Center (2014). Contacto: josetxo.cerdan@cultura.gob.es

Referencia de este artículo

Berzosa, A., Cerdán, J. (2022). Exiliados y colonos en primera persona: el archivo familiar y sus (re)escrituras recientes en España. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 21-40.

programmes for various national and international institutions such as the Locarno International Film Festival (2009), the Anthology Film Archive (2013), or the Lincoln Center (2014). Contact: josetxo.cerdan@cultura.gob.es

Article reference

Berzosa, A., Cerdán, J. (2022). Exiles and colonists in the first person: the family archive and its recent (re)writings in Spain. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 21-40.

recibido/received: 22.12.2021 | aceptado/accepted: 28.03.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

RESTITUIR EL RECUERDO. IMÁGENES Y HUELLAS EN EL CINE GALLEGO DE CORRESPONDENCIA*

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
HÉCTOR PAZ OTERO

Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible. Lo que quiere decir que está condenado a la locura.

(TARKOVSKI, 1991: 78)

Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio.

(DELEUZE, 1996: 61)

I. INTRODUCCIÓN, CORPUS, METODOLOGÍA Y FUENTES

Cuando Ulises y su tripulación estaban a punto de avistar Ítaca, su tierra natal, una indómita tormenta arrastró su navío hasta una isla desconocida. Ulises envió algunos de sus hombres tierra adentro, para que fuesen a explorar aquel territorio, a fin de recabar información acerca de sus habitantes. Así, entraron en contacto con los nativos de la isla, que los trataron con suma amabilidad, ofreciéndoles, incluso, probar un misterioso alimento: el dulce fruto del loto. Los hombres, tras ingerir la planta, cayeron en una especie de letargo que los impelía a olvidarse de todo: compañeros, familia, hogar. Habían perdido el ansia por regresar a Ítaca junto a los suyos. Ante tal situación, Ulises decidió

salir con el resto de la tripulación en su busca y, a la fuerza, logró llevarlos de vuelta al barco.

El peligro que debe afrontar Ulises es el del olvido, interpretado en el poema clásico como sinónimo de muerte. Mircea Eliade (1978: 129) afirmaba que «en la medida en que el “pasado” —histórico o primordial— se “olvida”, se le equipara a la muerte». La expresión «mantener vivo un recuerdo», extendida, incluso, en ámbitos coloquiales, se mueve en los márgenes connotativos de dicha interpretación y subyace bajo la ancestral tenacidad humana por aligerar los devastadores efectos del paso del tiempo: «Demos vida el inmenso edificio de nuestros recuerdos», también esto lo decía Proust. Y en mi opinión, en ese proceso de “dar vida” el cine juega un papel muy especial» (Tarkovski, 1991: 80). A propósito de la ontología de la imagen fotográfica,

André Bazin sostenía que el retrato nos ayudaba a acordarnos del sujeto y, por lo tanto, permitía salvarlo de una segunda muerte espiritual: «Y fijar artificialmente las apariencias carnales de un ser supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida» (Bazin, 2006: 23). Ciertamente es que, en el ámbito en el que se desenvuelve el objeto de estudio de este artículo, esto es, el cine forjado bajo la mirada melancólica de la emigración, esa especie de «reencarnación» a la que hace referencia el teórico francés debe ser entendida más bien como una «re-presentación», un intento de traer al presente una huella del pasado:

Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones a nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio (Bazin, 2006: 23).

En el rótulo que abre uno de los films que analizaremos, *Nuestras fiestas de allá* (José Gil, 1928), a cargo del periodista y escritor Jaime Solá¹, bajo el epígrafe «EVOCACIÓN», se puede leer el siguiente texto: «Allá donde están siempre nuestros recuerdos existe un país delicioso que se llama el “Valle Miñor”. Vive en nuestro espíritu y lo llevan delante de sí nuestros ojos. Sus fiestas, son nuestras fiestas. Vibra él de alegría y de dolor y vibramos como hijos ausentes»; y continúa con esta frase que en sí misma encierra el significado último del conocido cine de correspondencia: «Verlo atraído (Valle Miñor) por la mano del Arte, es volar hasta él»². No es solo mirar, sino estar en el lugar. El texto de Solá se sostiene bajo la certeza de que «la apariencia es más que un añadido, es un punto de acceso a la esencia de las cosas» (Esqueda Verano, 2019: 11). La imagen fílmica, a semejanza de la magdalena proustiana, moviliza el recuerdo —el cual se instala en el eje temporal— que, a su vez, impulsa el anhelo de un retorno —eje espacial—, conjugándose, así, la doble añoranza que padece el emigrante

NO SE TRATA ÚNICAMENTE DE NO OLVIDAR, SINO DE VOLVER A VIVIR UNA EXPERIENCIA; REVIVIR, VOLVER A VIVIR, VOLVER A ESTAR, VOLVER

y que, en su papel de espectador, proyecta sobre las imágenes. No se trata únicamente de no olvidar, sino de volver a vivir una experiencia; revivir, volver a vivir, volver a estar, volver.

A fin de acotar el objeto de estudio que pretendemos desarrollar en estas páginas, creemos conveniente apelar a la definición, y, sobre todo, a esa acertada etiqueta, «cine de correspondencia», que Manuel González asignó al

Conjunto relativamente amplio de materias visuales, documentales y reportajes, relacionados con los procesos migratorios [...] Agrupamos bajo esta denominación todos los materiales visuales realizados con el objetivo explícitamente descriptivo/denotativo y producidos especialmente, bien para la propaganda del territorio geográfico industrial-cultural de la metrópolis en los países de ultramar, o bien para el recuerdo de los seres, costumbres y paisajes queridos de uno y otro lado del mar (González, 2006: 5-6)³.

Como sucede, asimismo, en el intercambio epistolar, el cine de correspondencia venía determinado por un flujo bidireccional, lo que, a grandes rasgos, depara un material de dos tipos: aquel filmado en la tierra natal (Galicia) por encargo del colectivo de emigrantes de América para trasladar al país de acogida diversas escenas filmadas del espacio que dejaron atrás; y, por otro lado, el conformado por las películas destinadas a mostrar en su país de origen las actividades asociativas de las distintas colectividades de emigrantes esparcidas por el continente americano⁴. Tanto unos como otros rollos «viajaban en las bodegas de los mismos barcos a vapor que transportaban emigrantes o retornados, para luego ser proyectadas en los mejores cinematógrafos de Buenos Aires,

La Habana, Vigo o Coruña» (González, 2006: 5)⁵. En este breve estudio, abordaremos aquellos títulos filmados en Galicia para ser visionados por los emigrantes de ultramar, ya que nuestro interés, como hemos pretendido reseñar en los primeros párrafos del artículo, reside en explorar la mirada que supura la herida del tiempo y el espacio perdidos. Y lo haremos, como no podía ser de otro modo, fijando nuestro objeto de estudio en las *huellas* —nunca mejor dicho cuando se trata de aludir imágenes que se configuran como «estelas que no se han de volver a pisar»— que, en este caso, son principalmente ese grupo de films que acabamos de especificar. Del análisis directo de esas huellas fabricaremos «conjeturas dotadas de verosimilitud» (Hernández, 1995: 530).

En consecuencia, para la construcción de esas conjeturas con afán de verosimilitud, nuestro estudio abordará, por medio de un análisis fílmico, histórico y cultural, la puesta en forma de tres cintas que se filman en Galicia⁶, para su posterior visionado por parte de los emigrados en su tierra de acogida. Dichos films se corresponden con los dos grandes periodos migratorios gallegos hacia América (finales del siglo XIX y principios del XX, el primero; y los años cincuenta, sesenta y setenta del XX bajo el franquismo, el segundo). Por orden cronológico, la primera de ellas, citada en líneas precedentes, es *Nuestras fiestas de allá*, realizada por José Gil⁷ y estrenada en 1928. La cinta es fruto de un encargo de la asociación Unión de Hijos de Morgadanes en Montevideo y muestra eventos festivos, lúdicos, religiosos, sociales y gastronómicos de la comarca de Val Miñor (Valle Miñor), así como de las escuelas construidas gracias a la donación realizada por parte de la citada asociación de emigrantes uruguayos. Como segunda huella tomaremos *Un viaje por Galicia*⁸ (1958), de Manuel Arís⁹, fruto de las filmaciones realizadas por él mismo durante los tres viajes efectuados por tierras gallegas entre 1953 y 1958. La cámara de Arís se recrea en la belleza paisajística de Galicia, con alguna que otra leve exploración al entorno fami-

liar, de la cual daremos cuenta en su momento. Por último, la tercera de las cintas que servirán de referencia para nuestro estudio es *Alma gallega*, una película filmada y escrita por Amando Hermida Luaces¹⁰ en el año 1966 y que, según reza el intertítulo de apertura, fue «rodada en tierras gallegas, exaltando sus bellezas y costumbres, sus monumentos, y su progreso industrial y comercial, sobre un guion de Amando H. (Hermida) Luaces».

A pesar del tiempo transcurrido entre los distintos films y de la extraordinaria evolución estética del cine mundial en ese largo período, la obsesión por registrar el paisaje, el tiempo y las cosas por parte de un emotivo enunciador, así como su carácter *amateur*, explica la llamativa y destacable similitud formal entre todos ellos.

2. MODOS DE REPRESENTACIÓN: CAPTURA O REGISTRO BIOSCÓPICO

Xosé Nogueira, en referencia a las primeras filmaciones realizadas por cineastas gallegos durante el primer tercio del siglo pasado, afirmaba que estas se situaban, desde el punto de vista de la producción, «en el nivel más elemental si atendemos a la clasificación de Janet Steiger: el del “operador de cámara”» (Nogueira, 2004: 73)¹¹, distinguida por una situación personal unificada, en la cual era el propio operador el encargado de elegir el tema y filmarlo en la medida de sus posibilidades técnicas, de resultas de lo cual estas filmaciones adquieren, como ya señalamos, cierto *amateurismo* en su factura final. Partiendo de esta premisa, y bajo el propósito de hilvanar una catalogación mucho más precisa de este tipo de películas —gracias a la cual nos encontraremos con mejor disposición a la hora esclarecer las hipotéticas subjetividades que, en su momento, pudiesen surgir durante el visionado efectuado por el individuo desterrado—, echaremos mano de una magnífica y reciente monografía sobre el documental realizada por Santos Zuzunegui e Imanol Zumalde: *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*¹². Ambos au-

tores toman prestado una expresión de Jean-Marie Straub para denominar «captura» o «registro bioscópico» a lo que comúnmente se conoce por «documento», es decir, «un fragmento audiovisual en el que han sido registradas una serie de imágenes y sonidos» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 169). En su grado máximo de pureza dentro de la variedad de documentos (o registros) bioscópicos, encontramos aquellas imágenes tomadas por las cámaras de vigilancia. No obstante, mucho más próxima a las películas que pretendemos analizar en este artículo se encuentra la obra de los operadores Lumière cuyas filmaciones destacan por «su “voluntad indicialista”, su poder referencial, muchas veces atestiguada, de forma voluntaria, por lo insólito del encuadre» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 171), y que se mantienen a salvo de cualquier injerencia que pudiese amenazar ese *efecto-verdad* inherente a la imagen indicial. De este modo, el documento escópico ideal, a fin de mantener su pureza, solo admitiría un plano fijo —establecido desde un criterio de estricta funcionalidad— con una continuidad invariable o, como mucho, únicamente alterada de forma mecánica, esto es lo que ocurre, por poner un ejemplo, con los saltos de imagen de las cámaras de vigilancia. Ahora bien, no debemos dejar pasar por alto que en el terreno pragmático existen films documentales que

aun incurriendo en algunas transgresiones citadas (movimientos de cámara, cambios de punto de vista, montaje de planos, etc.), consiguen situar al espectador (en rigor le *hacen creer* con éxito que está) ante un acontecimiento real de manera directa y sin mediaciones, con lo que estas injerencias exógenas no llegan a desvirtuar (sino que a veces lo potencian) el sustrato constatativo, probatorio y referencial del documento bioscópico [...] En definitivas cuentas, asignaremos el problemático concepto de *documento bioscópico puro o bruto* a esa suerte de texto autoconsciente que, renunciando a los recursos más socorridos de la gramática cinematográfica y a los mecanismos convencionales de veridicción filmica, pone en valor de forma diáfana la indicia-

lidad de su materia prima con objeto de producir a propósito de cierto suceso un *efecto-verdad* quintaesencial (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 181-182).

En buena medida, parte de la obra filmada por los operadores Lumière se adhiere sin reservas a esta tipología, aunque, como veremos, no toda logra soportar una adhesión tan disciplinada¹³.

A partir de este molde —el cual, como se podrá comprobar más adelante, presenta una horma sutilmente elástica que nos permitirá envolver los tres documentales sometidos a nuestro escrutinio— podemos empezar a desmenuzar los trazos de la evocación filmados por José Gil para su documental *Nuestras fiestas de allá*.

3. ANÁLISIS FORMAL, HISTÓRICO Y CULTURAL: EVOCAR PARA RESTITUIR

Según la Real Academia Española (2014), el término *restituir* tiene tres acepciones, de las cuales nos interesan especialmente la segunda y la tercera: «2. Restablecer o poner algo en el estado que antes tenía; 3. Dicho de una persona: Volver al lugar de donde había salido»¹⁴. Si sumásemos ambas acepciones, lograríamos fusionar las dos coordenadas que conforman la esencia de un recuerdo: «el estado que *antes* tenía y el *lugar* de donde había salido», esto es, recuperar el pasado y volver al lugar del que se partió. ¿Con el diccionario en la mano, podemos estimar, entonces, que la forma más eficaz de evocar un recuerdo se materializa mediante su restitución y no a través de la (re)construcción del mismo?

Construir un recuerdo implica un proceso de sustitución, ya que se está ofreciendo una imagen nueva, corpórea y nítida que pretende soterrar la imagen asociada al recuerdo original que anida en la memoria del espectador. Son, en definitiva, dos imágenes compitiendo en desventaja; una de ellas —la construida— posee la vivacidad del presente y del estímulo visible, mientras que la otra —la del recuerdo— pugna por sacudirse la bruma del tiempo que la difumina¹⁵. Se estima, por tanto,

que lo primordial para impulsar la evocación consiste en ofrecer una imagen *restitutoria* que accione la subjetividad del espectador, a fin de ayudar a rescatar su propio recuerdo personal y no el recuerdo que pudiese imponer la imagen *sustitutiva*. ¿Y cómo se logra cristalizar ese proceso de restitución? Quizá, la reflexión de José Manuel Mouriño Lorenzo nos puede ayudar a forjarnos una idea aproximada:

si atendemos al esquema básico que se destila de su funcionamiento, la repetición sistemática del gesto substancial que supone *registrar en imágenes un lejano entorno originario para ofrecerlo a la comunidad de exiliados*, obtendremos un paradigma ideal del que podrían surgir numerosos nexos. Remontémonos por un instante al momento del rodaje y replanteémonos lo que la cámara realmente encuadra en ese intervalo. No se trata sólo de un paisaje que resultará familiar a ojos del emigrante. Esa imagen funciona en la práctica como un “principio reactivo” para la memoria, un índice que estimula el recuerdo de un tiempo pasado asociado inevitablemente a aquel lugar. De manera que, participando en congregación de la seducción de estas imágenes por su estatus de índice evocador, el acontecimiento social que suponía la exposición de estas cintas terminaba por perfilar la memoria colectiva del grupo mediante la manifestación y el cotejo del recuerdo evocado (Mouriño Lorenzo, 2008: 2-3).

Ese «principio reactivo», puesto en pie para ayudarnos a recordar, supone una constante en los films de correspondencia analizados. En *Nuestras fiestas de allá*, por ejemplo, plasmado a través de los planos generales que abren cada una de las secuencias, entendidas estas como los bloques de imágenes que corresponden a las diversas aldeas registradas por la cámara de José Gil. Cada bloque se inicia con un cartel introductorio, que nos informa de la aldea que el emigrante a continuación



Imagen 1. *Nuestras fiestas de allá* (1928)

podrá «visitar» junto con algunas pinceladas explicativas —por ejemplo, «Vincios. Ahí está la aldea recorrida en los días infantiles, paseada en las visitas a la patria, recordada siempre»¹⁶— que suponen la única licencia connotativa dentro de una construcción monolíticamente denotativa y referencial. A continuación, surge la imagen: un gran plano general en la que una titubeante panorámica de largo recorrido —los hay que llegan a completar un giro de 360° o, incluso, los que tras completar una primera panorámica reinician un nuevo paneo en el sentido contrario— va explorando un paisaje rural captado desde una posición elevada. De este modo, la imagen ubica al emigrante-espectador en un lugar reconocible, alargando su presencia en la pantalla para asegurarse la eficacia del «principio reactivo» y, además, para elaborar una expectativa. Le suceden encuadres algo más cerrados que los de apertura en los que la gente, los vecinos de las aldeas, irrumpen en el espacio para presentar el rito o el evento (procesión, baile, comida campesina, etc.), sin perder puntos de referencia que hagan identificable el punto exacto en el que se desarrolla el hecho filmado. Esos puntos de referencia, a imitación de las estampas turísticas de las vistas filmadas por los operadores Lumière, suelen ser monumentos —*cruceiros*, campanarios, palcos, fa-

chadas de iglesias, etc.— que aseguran la identificación de una ubicación algo más concreta. Y ya, en última instancia, el tercer elemento de los sintagmas adoptados por José Gil profundiza en el deseo de reconocimiento, pero esta vez de las personas:

Cuando se pasó por la pantalla fue un momento conmovedor. Al aparecer los primeros pasajes la concurrencia abría los ojos cuanto más podía para no perder detalle y al mismo tiempo observar entre los personajes de la cinta algún conocido o pariente pues no eran pocos los que de vez en cuando decían: «che mira fulano» o «mira el aliso desde el que nos echábamos al agua cando íbamos a nadar» (González, 1996: 221).

El acercamiento de la cámara permite reparar en las personas que participan en los actos, plasmados mediante planos de conjunto o planos americanos en los que los rostros pasan a ser asequibles al escrutinio del espectador. Por lo tanto, el esquema del sintagma de José Gil se resume en: gran plano general de un paisaje (principio reactivo), plano general o plano de conjunto largo de lugares y gentío (búsqueda de espacios reconocibles), planos de conjunto corto y planos americanos de personas (búsqueda de sujetos conocidos).

La ritualidad de las ceremonias religiosas y las romerías, al igual que los paisajes y los monumentos, transfieren esa inmutabilidad temporal que aligera la pesadumbre del emigrante, que sucumbe a la falsa ilusión de que todo sigue igual en su ausen-

ESOS PUNTOS DE REFERENCIA, A IMITACIÓN DE LAS ESTAMPAS TURÍSTICAS DE LAS VISTAS FILMADAS POR LOS OPERADORES LUMIÈRE, SUELEN SER MONUMENTOS —CRUCEIROS, CAMPANARIOS, PALCOS, FACHADAS DE IGLESIAS, ETC.— QUE ASEGURAN LA IDENTIFICACIÓN DE UNA UBICACIÓN ALGO MÁS CONCRETA

cia, de que el tiempo se ha detenido, y de que, por lo tanto, si alguna vez logra ahorrar lo suficiente podrá regresar a su tierra y reencontrarse con su pasado tal y como lo había dejado cuando marchó:

El tiempo detenido en los paisajes parece una exigencia para la elaboración de la pérdida. El paisaje tiene un tiempo anclado en la memoria y las imágenes se animarán de nuevo en el regreso del trabajador emigrado mientras sigue fuera de casa. Si se produjeran cambios en su aldea, en su paisaje antropológico, toda la operación narrativa migratoria, todo el sacrificio, resultará en balde y la identidad herida (Barreiro, 2018: 73)¹⁷.

No debemos pasar por alto cierto material filmado al amparo del Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO), principalmente su revista semanal *Imágenes* y los documentales que realizaban un recorrido por la geografía gallega para mostrar sus paisajes y sus costumbres. En dicho material, podemos encontrar coincidencias con nuestros films de correspondencia en lo que se refiere a la factura de sus vistas:

Este anhelo idílico de un país viviendo en la intemporalidad no podía ser ajeno a los deseos de reencontrar y celebrar la beatífica paz de las gentes en su estado incontaminado —el campo, los pueblos—, festejando sus tradiciones, con sus hogazas de paz bajo el brazo, al calor de la lumbre, bailando sus danzas típicas y, lo que es más imperecedero, sumergidas en su máspreciado e inmutable bien: la religión católica (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006: 529).

Imagen 2. Nuestras fiestas de allá (1928)



Imágenes, a fin de cuentas, que nos devuelven un *topos* aséptico y atemporal: «El territorio se convierte en un espacio abstracto, en el que nada cambia ni puede cambiar; en el que no hay conflicto ni cicatrices ni lucha» (Barreiro, 2018: 58)¹⁸; un espacio pulcro y bondadoso, impune al paso del tiempo, idóneo, por lo tanto, para suscitar anhelo¹⁹.

Asimismo, para que la imagen no invada la subjetividad del espectador y, en consecuencia, conserve su fuerza evocadora, debe aferrarse con vigor a su voluntad indicalista. Aquí entra en juego su esencia bioscópica, imprescindible para respetar ese grado cero, o cercano a cero, en el que se invisibilizan las huellas de la instancia narrativa. Uno de los parámetros de la puesta en escena que define estos documentos, presente en las primeras vistas de los operadores Lumière —así como en el cine de correspondencia, en parte, gracias a su palmario *amateurismo*—, es su capacidad de generar imágenes incontinentes, espacialmente evidentes por medio de esos encuadres «que son permanentemente rebasados y/o rebosados por los figurantes y vehículos que, a veces de forma instantánea y fugaz, asoman en ellos» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 185), y temporalmente, por la ausencia de comienzo y clausura que los planos revelan durante su visionado²⁰, consintiendo, así, que el azar irrumpa en escena para acentuar el *efecto-verdad* de todo aquello que está siendo registrado. Precisamente, bajo ese azar surge otro elemento sobresaliente: las miradas a cámara, presentes en todos los títulos de nuestro corpus, aunque es en el documental de José Gil —bien porque en sus imágenes la presencia de los cuerpos humanos es más profusa, amén de más cercana al objetivo, bien porque en los tiempos de su filmación (1928) la cámara cinematográfica suponía un artefacto mucho más insólito de lo que acabaría siendo décadas más tarde—, donde encontramos más ejemplos de este factor *antitransparente*. En efecto, si estuviésemos profundizando en imágenes relacionadas con la ficción cinematográfica, hablaríamos, en términos de Noël Burch, de «miradas prohibidas» que rom-

pen el *voyeurismo* intrínseco de toda visualización fílmica y ponen en evidencia la presencia de una instancia «manipuladora»; sin embargo, en el caso de los documentales, el efecto puede contribuir a implementar la veracidad de la toma, ya que, mediante la disonancia que se produce entre esas interpelaciones a cámara y el resto de los elementos profílmicos que se mantienen totalmente ajenos a la presencia del cinematógrafo, se nos permite calibrar las tomas «en términos de *verdad*, como un signo, en suma, que denota el carácter espontáneo e irreflexivo (por tanto auténtico y *veraz*) de ese comportamiento, así como, por extensión, del *mundo posible* que lo acoge» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 188). Es decir, de no haber dispuesto de esas miradas a cámara, quizá la toma final habría levantado sospechas de artificiosidad, al evidenciar una orden previa del operador/realizador hacia los transeúntes para que fingiesen ignorar la existencia de un objetivo. Así, como ya hemos apuntado, los tres títulos se constituyen como una continua sucesión de individuos que, tras pasar por delante de la cámara, dirigen su mirada hacia ella, estableciendo, así, un vínculo con los espectadores pertenecientes a la comunidad emigrante, añadido al que ya podría existir por cuestiones de vínculo familiar o amistoso. Los hay quienes refuerzan ese vínculo ya no solo con la mirada, sino

Imagen 3. *Nuestras fiestas de allá* (1928)



con un ostentoso saludo agitando el sombrero; o los que, en una actitud opuesta, aunque igualmente delatora de la presencia de la cámara, ocultan su rostro al atravesar el encuadre; incluso, nos encontramos con niños y mayores que irrumpen en primer término para dar la espalda al evento filmado en segundo término y contemplar sin miramientos al operador en plena filmación. Zunzunegui y Zumalde, cuando someten a análisis la puesta en forma de algunas de las vistas Lumière, apuntan que la verosimilitud se percibe reforzada por las miradas a cámara «porque advierte al espectador que el *cameraman* al que van dirigidas está *in situ* bien a la vista» (Zunzunegui y Zumalde, 2019: 188), como un enviado especial televisivo que ofrece al espectador una *entradilla* apostado frente a un monumento emblemático del lugar de los hechos, en un afán por evidenciar un testimonio de primera mano.

En *Alma gallega* (1966), el espectador descubre ya en el primer plano del documental la figura de Amando Hermida Luaces, operador, director y productor del film [IMAGEN 4]. Sobre sus hombros carga una cámara y un trípode, caminando entre la abrupta superficie del monte de Santa Tegra, con una imagen del río Miño confluyendo en el océano Atlántico de fondo, a la altura de la villa marinera de A Guarda. El cineasta, en su papel de figurante, finge fatiga a causa de su ascensión a la cumbre, constando así el esfuerzo que implica llegar al punto idóneo para captar el espectáculo de la desembocadura. Pese a las similitudes señaladas con los otros dos films, destaca aquí un moderno juego autorreflexivo que parece postergar las capturas bioscópicas tan reiterativas en las tomas de José Gil y Manuel Arís, retomadas, en parte, con los planos generales de los paisajes de la geografía gallega. Amando Hermida va mucho más allá en la injerencia de su documental al introducir breves *sketchs* humorísticos con argumentos muy simples —un inocente flirteo entre un pastor y una pastora después de interpretar una canción popular gallega, y un pescador que cae al mar desde un muelle—,



Imagen 4. *Alma gallega* (1966). Amando Hermida Luaces aparece en pantalla con su cámara cinematográfica

y una *voice over* cargada de comentarios connotativos. Aun así, *Alma gallega*, como hemos señalado, exhibe cierta vocación indicialista cuando fija la cámara para captar los paisajes y las fiestas. Se percibe entonces el *amauterismo* de la puesta en escena que acerca estos fragmentos a la incontinencia espacial y temporal del documento bruto, con un montaje rudimentario, una sucesión de «estampas turísticas y folclóricas»: paisajes, monumentos, fiestas, gastronomía, procesiones, eventos deportivos, jornadas de trabajo en el campo y en el mar, tráfico urbano, tradiciones, etc., todo ello carente de narrativa, ya que, no olvidemos, por más que la *voice over* pretenda aportar cierto sentido, corresponde al espectador/emigrante proporcionar narrativa al revoltijo de imágenes —«esa es la capilla en la que me casé», «ahí es donde íbamos a jugar cuando éramos pequeños», «a esa romería iba todos los años con mis padres», «cerca de ese viñado está la casa de mis abuelos»—; de lo contrario, estaríamos ante una imagen sustitutiva y no ante una imagen restituidora, aquella que sí logra evocar el recuerdo para, a continuación, elaborar la narrativa. El recuerdo no se ve en pantalla, se evoca en ella, de ahí el valor indispensable de la cualidad referencial de la imagen, de su objetividad, imágenes *brutas* —como negativos de fotografía— que precisan ser reveladas, y nada mejor para dicho proceso que el recuerdo evocado.



Imagen 5. *Un viaje por Galicia* (1958). La madre de Manuel Arís

Así todo, existe una excepción a la no narratividad y objetividad —más allá de los *sketchs* citados de Amando Hermida y de algunos comentarios de la *voice over*— que irrumpe con intemperancia en *Un viaje por Galicia*, de Manuel Arís. Tiene lugar cuando el cineasta llega a su pueblo natal, Poio, y la *voice over* señala: «La aldea donde nací», para, posteriormente, indicar: «La malladora en la finca de mi casa»²¹, hasta que, finalmente, revela: «Esta dama que trabaja tan afanosa en su labor os la voy a presentar: es mi madre» [IMAGEN 5]. Es la narrativa personal —aunque, como veremos, no intransferible— del autor; únicamente suya. No hay opción a que el espectador pueda aportar su narrativa. Sin embargo, esta secuencia abre otra vía participativa al espectador: el de la proyección y la identificación. El relato de la *voice over* ha efectuado el viaje anhelado por todo emigrante: primero llega a su aldea, luego a su casa y, por último, junto a su madre. No olvidemos, además, que el film de Arís nos ofrece imágenes de la travesía en barco por el Atlántico hasta puerto gallego. Se escenifica, pues, un retorno, con lo cual el espectador ve satisfecho su deseo de retornar a través del relato en primera persona de Manuel Arís. Proyección que acabará por convertirse en identificación por medio de la figura de la madre:

En esta secuencia sitúa uno de los momentos decisivos de la relación del público con su mirada. Con

esas imágenes familiares asimila la comunidad gallega emigrada a su propia comunidad familiar, y con ella comparte el espacio íntimo de su infancia dándole un sentido colectivo a su vuelta personal; todo permanece, la madre esperaba la llegada. Estas licencias familiares de Arís fueron criticadas por Seoane, que las consideró como interferencias inadecuadas en la aprehensión fílmica de Galicia. Puede que Seoane estuviera en lo cierto, pero Arís no buscaba el reflejo de lo real, sino que se diera cuenta del mito del que se dotara la comunidad emigrada. Con el regalo de la secuencia de la madre, invocaba a la madre de cualquiera, ella se convertirá en la “madre” de todos, en la fortuna de retornar a la patria y a la madre (Barreiro, 2018: 69)²².

La madre es, al fin y al cabo, la imagen de la espera, aquella figura que como Penélope todos los expatriados anhelan volver a ver.

4. CONCLUSIONES

Las extremas circunstancias históricas de la Galicia migratoria en el siglo XX forzaron a Gil (y a sus continuadores) a convertirse, sin querer, en precursor(es) de la pregnante y densísima reutilización que ciertos documentalistas —por ejemplo, el Péter Forgács de la admirable serie *Hungría privada* (1988-1997)— hacen, sin apenas manipulaciones, de películas caseras encontradas. Como hemos tratado de demostrar en este artículo, a partir de una casi inexistente manipulación de la captura fílmica, los films de la emigración poseen un intenso poder evocador que permite restituir el recuerdo antes que sustituirlo.

Pero, a diferencia del tono melancólico y fantasmático del que se carga el metraje casero por el paso del tiempo, aquí dicho tono venía impreso en el celuloide desde el momento mismo del rodaje —o, mejor dicho, grabado a fuego en la mirada de sus primeros espectadores emigrantes— por la enorme herida de una distancia que suponía tiempo (y dinero), y finalmente, casi siempre, muerte sin retorno. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación / Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y fondos FEDER.
- 1 Jaime Solá fundó y dirigió la revista *Vida gallega* desde el año 1909 hasta el final de su primera etapa en 1938. La publicación presentaba numeroso material gráfico del propio José Gil. La portada del primer número fue obra de Castelao.
- 2 El film, rodado tras la muerte de dos de sus hijas, es testimonio de una vieja mirada, cansada y dolorida, que confía todavía en el cine como poderosa «máquina de restitución»: «quién está en una película —dejó escrito— nunca muere del todo» (Castro de Paz, Folgar de la Calle y Nogueira Otero, 2010: 387).
- 3 «conxunto relativamente amplo de materiais visuais, documentais e reportaxes, relacionados cos procesos migratorios [...] Agrupamos baixo esta denominación todos os materiais visuais realizados con obxectivo explícitamente descriptivo/denotativo e producidos especialmente, ben para a propaganda do territorio xeográfico industrial-cultural da metrópole nos países de ultramar, ou ben para a lembranza dos seres, costumes e paisaxes queridos dunha e doutra banda do mar» (Traducción de los autores).
- 4 Destaquemos, entre estas, *50 aniversario del Centro Galego de Buenos Aires* (1957), por la presencia en ella de la actriz gallega María Casares, hija del presidente del Consejo de Ministros de la Segunda República, Santiago Casares Quiroga, en el momento de la sublevación militar de 1936. De formación artística francesa, la intérprete forjará empero algunas de sus mejores actuaciones teatrales y cinematográficas a partir del dolor del exilio (cfr. Castro de Paz, 2017: 107-122).
- 5 «viaxaban nas bodegas dos mesmos barcos a vapor que transportaban emigrantes ou retornados, para logo ser proxectadas nos mellores cinematógrafos de Bos Aires, La Habana, Vigo ou Coruña» (Traducción de los autores).
- 6 Para una consulta más detallada, no solo de los films de correspondencia rodados para la comunidad gallega, sino también para el resto de colectividades de emigrantes del territorio nacional, se recomienda el relevante estudio realizado por Rubén Sánchez Domínguez (2020: 79-121).
- 7 Figura destacada en los inicios del cine en Galicia, José Gil (Rubiós, As Neves, Pontevedra, 1870) se inició como tantos muchos pioneros en la fotografía. En 1910, adquiere una cámara cinematográfica Gaumont con la que registra actos sociales y culturales de la ciudad de Vigo. Filma la primera película de ficción en Galicia, *Miss Ledyá* (1916). Junto con Fausto Otero, logra poner en pie Galicia Films, la que vendría siendo la primera empresa de producción cinematográfica gallega, con el objetivo de realizar películas familiares, reportajes industriales y, como no, films para la emigración de ultramar. Tras unos difíciles años a nivel personal y profesional, levanta su última empresa, Galicia Cinegráfica, con la que producirá, además de la citada *Nuestras fiestas de allá*, otro título de relevancia dentro del cine de correspondencia: *Galicia y Buenos Aires* (1931).
- 8 No confundir con el film del año 1929 (Luis R. Alonso), que fue rodado por encargo de las cuatro diputaciones gallegas para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Se trata, pues, de un film institucional, que nada tiene que ver con la etiqueta «cine de correspondencia».
- 9 Manuel Arís Torres (Poio, Pontevedra, 1920) vivió en primera persona la emigración cuando con nueve años embarcó para Montevideo. Desde 1951, comienza a trabajar para la comunidad de emigrantes en la capital uruguaya con producciones en 16 mm: *Caminos de España en el Uruguay* (1954-1957), a los que luego sumará las realizadas durante sus viajes por la Península Ibérica: *Por los caminos de España* (1959) y *Tierra de nuestros mayores* (1960), completan la trilogía que había empezado con *Un viaje por Galicia*.
- 10 Amado Hermida Luaces (Ribadavia, Ourense, 1909) tomó el rumbo de la emigración hacia Buenos Aires en 1929. Tras comprar una cámara de 16 mm y fundar su propia productora (Hermifilms), aprovecha sus viajes para filmar tres películas: *Galicia al día* (1959), *De Irún a Tuy* (1958) y la ya citada *Alma gallega*.
- 11 «no nivel máis elemental se atendemos á clasificación de Janet Steiger: o de “operador de cámara»». (Traducción de los autores).

- 12 Aunque reconocemos la valía de la clasificación planteada en su día por Bill Nichols, el trabajo de los historiadores vascos nos permite acercarnos con mayor variedad de matices a los films analizados en este estudio.
- 13 Además de la captura bioscópica, la taxonomía del documental propuesta por Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde incluye tres categorías más. Los autores denominan «documental (según el sentido) común» al que la historiografía cinematográfica considera el género documental, aquel que pretende dar a las imágenes y los sonidos un sentido unitario, ordenado y coherente. Para ejemplificar este tipo de documental nada mejor que los films de propaganda bélicos, montados para una finalidad propagandística que, en absoluto, se pretende ocultar. La tercera de las categorías, bautizado como «documento intervenido o conceptual», supone una intervención sobre la captura que explicita la voluntad del autor en la selección de lo profílmico, la puesta en escena, la iluminación, etc; una intervención que no pretende romper la cualidad referencial del documento, pero lo potencia de otro modo, originando un sentido que proviene de la intencionalidad artística y no del documento bioscópico. El cuarto y último tipo de documental se encierra bajo el sello «documental sublimado» que busca desviar la indicialidad sustantiva del material bioscópico hacia un nuevo horizonte semántico.
- 14 No quisiéramos obviar la correspondencia que se establece entre la frase que encierra la definición y el texto que abre la película de José Gil *Nuestras fiestas de allá*: «Verlo atraído por la mano del Arte, es volar hasta él».
- 15 En su novela sobre la emigración gallega en Londres, *Virtudes (e misterios)*, recientemente galardonada con el Premio Nacional de Narrativa, el escritor Xesús Fraga describe una curiosa disputa entre dos imágenes: una fotografía que materializa una ausencia, la del abuelo del personaje narrador que había emigrado a Venezuela, y su propio rostro, el cual, para toda su familia guardaba un parecido más que notable con el de su ascendiente. La confrontación se producía gracias a que la fotografía tamaño carnet del abuelo estaba colgada del marco de un espejo en el que el protagonista, a menudo, se miraba: «En casa, yo comparaba los parecidos con la única fotografía del abuelo que conocía. Alguien la había colocado en la esquina inferior del marco del espejo, en el que me reflejaba por partida doble: la imagen que devolvía el daguerrotipo encontraba un eco amortiguado en un rostro de juventud, congelado décadas atrás». (Na casa, eu confrontaba as similitudes coa única fotografía do avó que coñecía. Alguén a colocara na esquina inferior do marco dun espello, no que me reflectía por partida dobre: a imaxe que devolvía o azougue atopaba un eco amortecido nun rostro de xuventude, conxelado décadas atrás) (Fraga, 2020: 26). Traducción de los autores.
- 16 Resulta significativo que, para destacar la importancia del *lugar* dentro de la narrativa de los documentales, el texto de Jaime Solá construya las frases otorgando al espacio la calidad de sujeto de la oración en vez de complemento circunstancial de lugar.
- 17 «O tempo detido nas paisaxes semella una esixencia para a elaboración da perda. A paisaxe ten un tempo ancorado na memoria e as imaxes se animarán de novo á volta terma do traballador emigrado mentres segue fóra da casa. Se se produciran cambios na súa aldea, na súa paisaxe antropolóxica, toda a operación narrativa migratoria, todo o sacrificio, resultará en balde e a identidade ferida» (Traducción de los autores).
- 18 «O territorio convértese nun espazo abstracto, no que nada cambia nin pode cambiar; no que non hai conflito nin cicatrices de loita» (Traducción de los autores).
- 19 Tanto la plástica como la semántica de las imágenes de «postal turística» del cine de correspondencia encuentran su refrendo en los modelos pictóricos gallegos dominantes en la posguerra. Al finalizar la Guerra Civil, subsistieron las pautas del movimiento regionalista en las que predominaba el elemento costumbrista y folclórico, que defendían y premiaban las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Es el caso de pintores destacados, como Fernando Álvarez Sotomayor, Carlos Sobrino Buhigas, y Francisco Lloréns, anteriores al estallido de la guerra; o Julia Minguillón y Julio Prieto Nespereira, como herederos de esta estética, revalorizada por el Régimen tras la contienda, que buscaba enaltecer la nobleza del hombre, que convierte a Galicia, según Carlos López Bernárdez en un «territorio ideal y puro, una Arcadia revestida de una aureola inmaculada (...) Galicia es una especie de refugio de es-

piritualidad, una tierra humilde y sencilla» (territorio ideal e puro, unha Arcadia revestida dunha aureola inmaculada (...) Galiza é unha especie de refuxio de espiritualidade, unha terra humilde e sinxela) (López, 2011: 29) Traducción de los autores.

- 20 Esta premisa demanda una argumentación, expuesta con detalle por Santos Zuzunegui e Imanol Zumalde, que matizase la teoría de Henri Langlois sobre la ausencia del azar en las tomas de los primeros operadores Lumière. Si bien el principio organizativo que expone Langlois sí se puede apreciar en algunas vistas, en muchas de ellas es el azar el factor predominante.
- 21 «A malladora na eira da miña casa» (Traducción de los autores).
- 22 «Nesta secuencia sitúa un dos momentos decisivos da relación do público coa súa mirada. Con esas imaxes familiares asimila a comunidade galega emigrada á súa propia comunidade familiar, e con ela comparte o espazo íntimo da súa infancia dándolle un sentido colectivo á súa volta persoal: todo permanece, a nai agardaba a chegada. Estas licencias familiares de Arís foron criticadas por Seoane, que as considerou coma interferencias inadecuadas na aprehensión fílmica de Galiza. Pode que Seoane estivera no certo, pero Arís non buscaba o reflexo do real, senón que termaba do mito do que se dotara a comunidade emigrada. Co agasallo da secuencia da nai, invocaba a nai de cadaquén, ela convertérase na “miña nai” de todos, na fortuna de retornar á matria e á nai» (Traducción de los autores).

REFERENCIAS

- Barreiro González, M. S. (2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo (coord.), *Para una historia do cinema en lingua galega 1. Marcas na paisaxe* (pp. 43-79). Vigo: Galaxia.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Castro de Paz, J. L., Folgar de la Calle, J. M., Nogueira Otero, X. (2010). Galicia años 10: hipótesis, tipologías y análisis del material conservado. En Lahoz Rodrigo, J. I. (coord.), *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920* (pp. 383-388). Valencia: IVAC. Ediciones de la Filmoteca.
- Castro de Paz, J. L. (2017). *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*. Santander: Shangrila.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Guadamarra.
- Esqueda Verano, L. (2019). El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en A. Bazin y S. Cavell. *Palabra Clave*, 22(3), 1-27. <https://doi.org/10.5294/pa-cla.2019.22.3.4>
- Fraga, X. (2020). *Virtudes (e misterios)*. Vigo: Galaxia.
- González, M. (1996). Cine y emigración. En J. L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia* (pp. 216-234). A Coruña: Vía Láctea.
- González, M. (2006). *Elixio González Estévez: Reporteiro gráfico da emigración*. Santiago de Compostela: Arquivo da Emigración Galega, Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Hernández Sandoica, E. (1995). *Los caminos de la historia. Cuestiones de historiografía y método*. Madrid: Síntesis.
- López, C. (2001). *Do idilio á diáspora. Modernidade e compromiso na pintura galega. De Castelao a Seoane*. Vigo: NigraTea.
- Mouriño Lorenzo, J. M. (2008). El regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 7, 1-5. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2784855.pdf>
- Nogueira, X. (2004). As temáticas. En VV. AA., *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia* (pp. 71-164). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª edición). Recuperado de <https://www.rae.es/>
- Sánchez Domínguez, R. (2020). A través del espejo. Memoria, re-presentación e identidad en el cine documental promovido por las asociaciones de emigrantes en América. *Americanía. Revista de estudios latinoamericanos*, 12, 79-121. <https://doi.org/10.46661/americania.5161>
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

RESTITUIR EL RECUERDO. IMÁGENES Y HUELLAS EN EL CINE GALLEGO DE CORRESPONDENCIA

Resumen

El conocido como «cine de correspondencia» viene determinado, sobre todo, por la mirada del espectador/emigrante. Construidos con evidentes carencias plásticas y gramaticales, cercanas incluso al cine *amateur*, este tipo de films, sin embargo, eran capaces de suscitar de un modo casi inmediato el recuerdo del hogar y del tiempo perdido. La capacidad para restituir un recuerdo no viene dada solo por la subjetividad del espectador, sino también por el *modus operandi* de los realizadores que registraban esas tomas compuestas por paisajes, rostros, romerías, ritos, tareas del campo, procesiones, etc. A partir de una catalogación de dichos documentales y del análisis de los mecanismos que conforman su puesta en escena, se pretende profundizar en las razones del fuerte poder evocador de las imágenes filmadas en Galicia, la tierra abandonada, para ser proyectadas en los centros de emigrantes de ultramar.

Palabras clave

Emigración; recuerdo; Galicia; América; cine de correspondencia; restituir; nostalgia.

Autores

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidade de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros, destacan *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012). Contacto: joseluis.castro@usc.es.

Héctor Paz Otero (Las Palmas, 1976) es doctor en Comunicación por la Universidade de Vigo, con una tesis sobre las adaptaciones cinematográficas de Wenceslao Fernández Flórez. Entre otros muchos estudios, es autor del libro *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez en el cine*. Formó parte de varios proyectos de investigación de la Universidade de Santiago: *Galicia en No-Do: comunicación, cultura e sociedade*; y *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*. Contacto: hectorpazotero@edu.xunta.es.

RESTITUTION OF MEMORY: IMAGES AND TRACES IN GALICIAN CORRESPONDENCE FILMS

Abstract

The genre known as “correspondence cinema” is mainly determined by the spectator/émigré’s gaze. Constructed with obvious expressive and technical flaws that even approach the level of amateur cinema, this type of film was nevertheless capable of almost immediately triggering memories of a home and a time left behind. The restitution of a memory is made possible not only by the subjectivity of the spectator, but also by the *modus operandi* of the filmmakers who recorded this footage of local landscapes, faces, processions, rituals, work in the fields, etc. Based on a classification of these documentaries and an analysis of the mechanisms of their mise-en-scène, the aim of this article is to explore the reasons behind the extraordinary evocative power of the images filmed in Galicia, the homeland left behind, for screening at emigrant centres in host countries.

Key words

Emigration; Memory; Galicia; Latin America; Correspondence cinema; Restitution; Nostalgia.

Author

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) is a film historian and professor of communication studies at Universidade de Santiago de Compostela. He has published numerous articles in academic journals, contributed to anthologies, and edited books on various aspects and important figures of cinema. Notable among his many publications are *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011), and *Sombras desoladas* (2012). Contact: joseluis.castro@usc.es.

Héctor Paz Otero holds a PhD in Communication from Universidade de Vigo. His dissertation was on the film adaptations of Wenceslao Fernández Flórez. Among many other studies, he is the author of *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez en el cine*. He has worked on various research projects at Universidade de Santiago, including *Galicia en No-Do: comunicación, cultura e sociedade*; and *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*. Contact: hectorpazotero@edu.xunta.es.

Referencia de este artículo

Castro de Paz, J. L., Paz Otero, H. (2022). Restituir el recuerdo. Imágenes y huellas en el cine gallego de correspondencia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 41-54.

Article reference

Castro de Paz, J. L., Paz Otero, H. (2022). Restitution of Memory: Images and traces in Galician correspondence films. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 41-54.

recibido/received: 10.12.2021 | aceptado/accepted: 02.05.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

LA (DES)POLITIZACIÓN DE LA EMIGRACIÓN Y DE SU RETORNO EN EL CINE DE NO-DO*

BEATRIZ BUSTO MIRAMONTES

INTRODUCCIÓN

En el año 1958, el organismo cinematográfico franquista NO-DO –Noticiario-Documental– produjo y emitió en España un documental a color dirigido por Alberto Carles Blat titulado *Aires de mi tierra*. En diciembre del mismo 1958 se estrenaba en el cine Gran Mitre de Buenos Aires un documental a color de Manuel Arís Torres titulado *Un viaje por Galicia*. El de Arís se encuadra en el «cine de correspondencia» (películas filmadas por emigrantes temporalmente retornados con el objetivo de ser proyectadas en la diáspora ante la emigración). El de Carles Blat en NO-DO ficciona el retorno de un emigrante a Galicia poniendo la imagen al servicio de la legitimación política en la España franquista.

Aún ocupaba la cartera de Información y Turismo Gabriel Arias-Salgado, falangista convencido, integrista católico y el principal arquitecto de la férrea censura que se vivió en España hasta la Ley de Prensa de 1966 (impulsada por su sustitu-

to Manuel Fraga). No fue el único cargo relevante que ostentó; también había sido el ideólogo principal de NO-DO y bajo su Vicesecretaría en Educación Popular se había creado el organismo «con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional» (Tranche y Sánchez-Biosca 2006: 13). Siendo él ministro se produjo el salto extraordinario al desarrollo económico que aseguró la legitimidad política del régimen por muchos años (Pack, 2009: 147), tanto en la estrategia de información como en la de turismo. Las posibilidades políticas y económicas que se abrían para el régimen gracias al turismo se hacían más evidentes a la luz del incremento de turistas extranjeros por año, pero del mismo modo se ponía de manifiesto que era tiempo de modificar discursos y narrativas para tener éxito.

El objetivo de este artículo es la descripción densa (Geertz, 2011) del documental NO-DO en el servicio a ese fin, utilizando el de Arís de forma

contrastiva (no tanto comparativa) para analizar las implicaciones políticas y los usos narrativos que elaboraron los dispositivos de representación de la maquinaria de estado (Foucault, 1978) ficcionando el retorno temporal de un emigrado a Galicia. Se parte de que *Un viaje por Galicia* de Manuel Arís —cine de correspondencia— está enunciado por un agente directamente afectado por la migración, conocedor y protagonista de los condicionantes sociopolíticos, culturales y afectivos relacionados con el fenómeno, mientras que, por el contrario, *Aires de mi tierra* es un montaje ficcionado por un agente indirecto que hace un uso banal, inventado, violento y subalterno de una emigración manufacturada al servicio de los objetivos mercantiles y de legitimación del régimen.

Ambos ejercicios cinematográficos implicaron el uso de elementos identitarios y afectivos, puesto que el trabajo de Arís es una representación idealizada, mítica, congelada, edulcorada, sentimentalista (Miguélez-Carballeira, 2014) y *galaiquista* (Busto Miramontes, 2020, 2021) de Galicia como también lo es el documental de Carles Blat. No obstante, se parte de la hipótesis de que el segundo implicó un uso violento de la emigración: mientras que el de Arís fue filmado, guiado y enunciado por un emigrado real, en retornos temporales a Galicia para ser estrenado en la diáspora ante emigrantes con el fin de acercarlos «el regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica» (Mouriño Lorenzo, 2008: 1), *Aires de mi tierra*, en contraste, hizo un uso arquetípico de una emigración edulcorada, desactivada y despolitizada por la maquinaria de representación y de producción del saber-poder del régimen franquista.

ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO

Siguiendo la división en subetapas del franquismo, el contexto analizado se encuentra entre la etapa nacional-católica de aislamiento y posterior reintegración internacional (1945-1959) y la etapa autoritaria de desarrollo tecnocrático y expansión

económica (1959-1969) (Moradiellos, 2003: 25-27). NO-DO había sido creado en 1942 como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes filmados en España y en el extranjero, y puesto en marcha en enero de 1943 con la clara intención de controlar, producir y reproducir de forma exclusiva la información que llegaba a la población (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006). Su emisión fue obligatoria hasta el año 1976 en pase previo a las sesiones de cine de todo el territorio español y colonias. Todo ello lo convertía en un dispositivo de poder, en cine de Estado y en testigo de la tensión entre lo mutable e inmutable en el ejercicio de gobierno.

Carmona Badía y Fernández González (2005) y Rico Boquete (2005) han considerado común para Galicia la periodización establecida sobre el franquismo en España. Coinciden en que habiendo sido los años cuarenta aquellos de brutal represión y pobreza, la década de los cincuenta funcionó como bisagra socioeconómica y política a los desarrollistas y turísticos años sesenta. No obstante, en el caso de Galicia, la ausencia de perspectiva de mejora económica implicó el mantenimiento de la emigración a ultramar y un éxodo masivo a las grandes ciudades españolas (Carmona Badía y Fernández González, 2005; Maiz, 1998; Rico Boquete, 2005). A día de hoy continúan siendo pocos los trabajos que han analizado la relación Galicia/España en el franquismo desde la perspectiva decolonial, epistemología crítica que se aplica en este trabajo. El primero en establecer esta relación —Xoan González-Millán (2000)— colocaba en un lugar central la condición subalterna de la cultura gallega en el marco del estado español. Posteriormente ha sido atendido por Miguélez-Carballeira (2014) en su trabajo sobre la construcción mítica del sentimentalismo gallego y por Busto Miramontes (2020, 2021) aplicado ya específicamente al estudio de la representación cinematográfica franquista.

Los estrenos de las películas que se tratan en este artículo coinciden en contextos territoriales y políticos diferentes pero relacionados entre sí por

la emigración. *Aires de mi tierra* se producía en NO-DO coincidiendo todavía con una masiva emigración gallega a América, con la apertura diplomática y con unos acelerados cambios en España que obligaban a cambiar aquella imagen oscurantista, arcádica, atrasada, primitivista de Galicia que al régimen le había sido tan propicia para legitimar una política colonial y violenta que con Galicia se cebó especialmente (Busto Miramontes, 2021; Miguélez-Carballeira, 2014). Había que mantener la política colonial y al individuo como sujeto colonizado (Bhabha, 2013), pero a la vez había que mostrar modernidad legitimadora y algo de aperturismo para que el turismo viviese su propia experiencia «colonial». Los albornoces en las playas habrían de dejar paso paulatino a los bikinis, los pequeños pueblos de mar esencializados en los cincuenta como reservas de un patriarcado mítico en el que el hombre heroico salía al mar mientras la mujer —*femina patiens*— le esperaba cosiendo en el oscuro, silencioso y galaico interior doméstico (Jiménez-Esquinas, 2021: 155-188) se convertían, en los sesenta, en lugares para hacer esquí acuático. Se empezaron a construir apresuradamente carreteras, permitiendo a los y las españolas irse de vacaciones de un punto a otro de la geografía nacional; aeropuertos como el de Santiago y Vigo, hoteles y paradores como el de *Baiona* para alojar turistas en las líneas de playa. En NO-DO se empezaba a hablar de viajes, playas, paisajes y mariscos en lugar de moral, creencia y Cristo Rey.

Un viaje por Galicia —cinta recuperada por el CGAI¹— fue filmada por el propio Arís entre los años 1953 y 1958 durante los tres viajes que entre esos años hizo a Galicia. Se trata de un viaje cinematográfico de 73 minutos por las cuatro provincias gallegas. El material muestra una serie de *imágenes/postal* especialmente concentradas sobre la AP-9 (polémica autopista de la franja occidental gallega; la más desarrollada), «filmando distintos monumentos y parajes con un aparato de 16 mm en color. [...] El film se mantuvo en cartel dos meses y medio durante los que los gallegos

emigrados peregrinaban al cine para reconocer sus aldeas y comprobar que aún existía su País tal y como lo recordaban» (Barreiro González, 2018a: 46)². Ha sido analizado con detenimiento por diversos trabajos como en el ya citado de Barreiro, por Manuel González (1996), Mouriño Lorenzo (2008) y por Redondo Neira y Pérez Pereiro (2018), junto con otros títulos relacionados con este género. Los más representativos serían: *Porriño y su distrito* (León Artola, 1925); los dos films de José Gil *Nuestras fiestas de allá* (1928) y *Galicia y Buenos Aires* (1931); *Un viaje por Galicia* (Luís R. Alonso, 1929); *Centro Orensano* (Eligio González, 1942) o *Rutas de Lobanes y Romería de la Madalena* (de autor desconocido, 1956). Todos ellos, junto con el de Arís de 1958, formarían el grupo más destacado de películas asociadas al género *Correspondencia cinematográfica gallega* o *Postales cinematográficas de la emigración gallega*. La categoría «podría ser resumida en el rodaje de una serie de pequeños filmes a lo largo de la primera mitad del siglo veinte en distintas zonas de Galicia y cuya finalidad era la de ser proyectados a los emigrantes originarios de estos lugares en el extranjero» (Mouriño Lorenzo, 2008: 1).

Aires de mi tierra (Carles Blat) fue producido por NO-DO en 35 mm —por tanto, por un dispositivo directo de poder— y estrenado en España en 1958. El sonido es de Juan Justo Ruiz, la locución de Juan Martínez Navas, la posproducción de Daniel Quiterio Prieto Sierra y la música de Antonio Ramírez-Ángel y José Pagan. Su duración es de diez minutos y es también un recorrido por Galicia, pero de la mano de un actor que ficciona a un emigrado retornado que estaría de vuelta en Galicia temporalmente con su esposa. La cámara pasa solo por seis enclaves (Arís pasaba por muchas más) que a su vez son puntos geo-turísticos activados en el franquismo. Todos ellos están relacionados con ese *eje AP-9*; las provincias de Ourense y Lugo están ausentes. La cinta supuso un cambio claro en los modelos de representación que NO-DO había utilizado hasta entonces para

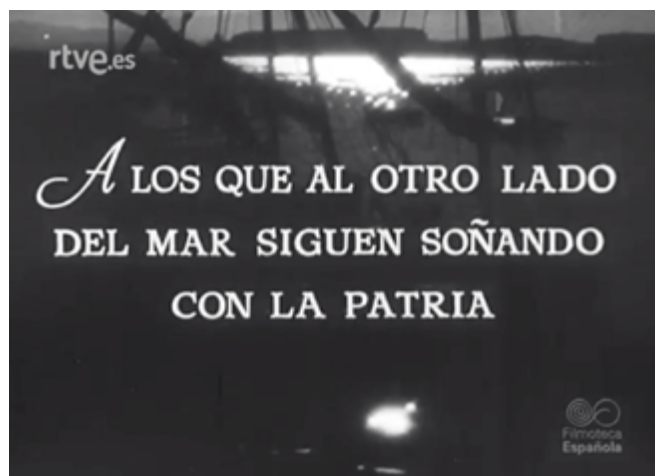


Figura 1. Créditos iniciales, *Galicia y sus gentes* (1951)

retratar Galicia, lo gallego y a gallegos y gallegas. La imagen oscura, atrasada, primitiva, esencialista, arcádica y subalterna pero alegre, ingenua, sencilla, laboriosa, poética, cristiana y patriarcal de Galicia daba lugar a otra más estimulando, convirtiendo la cinta en uno de las primeras del género turístico.

Hasta entrados los años sesenta Galicia se había construido en la pantalla a partir de la repetición perfeccionante de estereotipos culturales, sociales, territoriales, pseudopsicológicos, y lingüísticos. NO-DO fue un notable arquitecto de la mirada colonial ejecutada sobre Galicia, mirada que no tenía correspondencia alguna con la realidad geográfica, cultural o lingüística concreta, sino con la asignación esencializada de lo «otro», de la alteridad exotizada (Said, 2013). Quedaba condensada en un documental que, precisamente, llevaba por título *Galicia y sus gentes. Ayer y hoy de las tierras meigas* (Alberto Reig y Cristian Anwander, 1951) dedicado «a los que al otro lado del mar siguen soñando con la patria» convirtiéndose en una de las pocas y escuetas menciones explícitas a la emigración en NO-DO puesto que el exilio no existía y la emigración destacaba más por ausencia que por presencia (Tranche y Sánchez-Biosca, 2009: 64).

Arís iniciaba su recorrido en un abarrotado puerto de Buenos Aires en donde una inmensidad de rostros anónimos de emigrantes despedía el barco que partía en dirección del deseado y siempre imaginado retorno al hogar. La última imagen de su documental era una puesta de sol sobre el Atlántico, memorable imagen del occidente gallego. Carles Blat iniciaba su recorrido con la imagen de una playa, una ventanilla de avión desde la que se veía Vigo y una avioneta aterrizando en un aeródromo que podría ser el de Santiago de Compostela (construido por presos políticos, empezó a operar en los cincuenta) o el de Vigo. Esa llegada iba acompañada por una banda sonora que etnificaba desde el inicio a Galicia, interpretada por un coro cantando la primera melodía documentada en el cancionero *Ayes de mi tierra* de Marcial Valladares (do Pico Orjais y Rei Sanmartín, 2010) con la copla «[Si me tuveras cariño]/habíasme vir buscar(e)/ como a agua busca ó río/ como o río busca ó mar(e)»³. Terminaba con la partida de un barco de pasaje del puerto de Vigo, mientras una grave sirena de navío sobresalía sobre la misma melodía, esta vez con: «Airiños, aires aires/airiños da miña terra/airiños, airiños, aires/airiños levaime a ela». Cerraba la película un étnico *aturuxo*.

De una forma tan similar y a la vez alejada empezaban ambos documentales. Desde la primera imagen convergente de una Galicia mitificada, idealizada y melancólica, divergían la narrativa de un cine de emigración frente a otro de régimen que a través de un cine banalmente turístico desactivaba una realidad social y política tan significativa como la emigración, éxodo que el propio franquismo no hizo más que alimentar (Foucault, 1978).

ANÁLISIS

La desactivación por turistificación del sujeto político

A partir de 1957 Carles Blat empezó a producir documentales a color para NO-DO. Entre 1957 y 1959 dirigió nueve, de diez minutos de metraje,

que formaron una serie coherente de documentales de propaganda turística con claros paralelismos formales entre sí. Los títulos son: *La capra hispánica* (1957), *Alto Pirineo* (1957), *Vigías del mar* (1958), *Reportaje en Ansó* (1958), *El Turia* (1958), *Costa Blanca* (1958), *Aires de mi tierra* (1958), *El poema de Córdoba* (1959), *De Yuste a Guadalupe* (*Cuna de conquistadores*) (1959). Todos fueron coproducidos por Información y Turismo y planteados como rutas geográficas de interés turístico en las que se muestra al espectador elementos culturales objetualizados como productos de consumo.

Los títulos mencionados se componen de una estructura formal similar. Las características principales (además de la duración y de ser a color) serían: todos son recorridos o rutas turísticas en las que se consume algo. En *La capra hispánica* (1957) es la actividad cinegética; en *Alto Pirineo* (1957) y en el *Reportaje en Ansó* (1958) el senderismo y montañismo; en *Costa Blanca* (1958) el sol, la playa y el camping; en *Turia* (1958) las naranjas, paella y fallas de Valencia y en *Aires de mi tierra* (1958) el sentimentalismo, folclorismo y paisajismo galaico. En segundo lugar, los viajes están protagonizados por parejas o tríos de actores y/o actrices que van haciendo el viaje como turistas mientras la cámara les sigue en su experiencia temática. Esta norma se cumple en todos excepto en *Turia* y *Poema de Córdoba* (no tienen actores) así como tampoco en *La capra hispánica* donde el canon de masculinidad hegemónica obliga a que la caza esté protagonizada por un grupo numeroso de hombres. De aquellos que cumplen este rasgo, *Costa Blanca* y *Reportaje en Ansó* están actuados por dos mujeres solteras (de ser casadas NO-DO las hubiera representado de vacaciones con los maridos); *Alto Pirineo* por un hombre, dos mujeres y un perro; *De Yuste a Guadalupe* por un chico joven y «dos becarias» (es literal) y *Aires de mi tierra* por un matrimonio: un emigrante y su esposa de ultramar. Por último, todo ellos —excepto a *El poema de Córdoba*— están locutados por la voz en *off* de un narrador o narradora, presentado en primera persona

LA LOCUCIÓN EN OFF Y PRIMERA PERSONA RESPONDE A UN EJERCICIO VIOLENTO DE PODER

de singular, que opera como aparato de verificación de lo que se narra en el documental y del propio organismo productor del discurso. El emigrante de *Aires de mi tierra* es el único personaje que se presenta como originario del lugar proyectado, encarnando el rol de cicerone.

Considerando NO-DO desde la óptica epistemológica foucaultiana, proponemos analizarlo como una gran maquinaria de poder que pone en marcha, en su ejercicio violento, «instrumentos efectivos de acumulación de saber, técnicas de registro y procedimientos de indagación» (Foucault, 1978: 146) que verifican no solo la representación de la imagen, sino su propia existencia como dispositivo de poder. Bajo esta perspectiva, la locución en *off* y primera persona de *Aires de mi tierra* respondería a una apropiación del gallego emigrado y a un ejercicio violento que lleva implícito el secuestro de la voz subalterna, la corporeidad robada, la experiencia política desactivada y el drama social del éxodo puesto al servicio de la maquinaria turística del estado franquista. Construye, entonces, un sujeto despolitizado, le arranca su drama, su conflicto, su pasado y su presente (su experiencia histórica) y lo usa no solo para promocionar turísticamente el territorio, sino también para legitimar al régimen como arquitecto de desarrollo. Construye un turista legitimador del desarrollismo usando el discurso inventado de un emigrado que retorna temporalmente a su tierra de origen para de nuevo volver a América. Se turistifica al emigrado y su condición social a través del cine de la misma manera que la Sección Femenina *housewificala* a la mujer cosiendo *encaixe de Camariñas* en el interior de las casas de *A Costa da Morte* (Jiménez-Esquinas, 2021: 156; Mies, 2014).



Figura 2. Mujeres palillando, Galicia y sus gentes (1951)

El ejercicio violento de la construcción de una subjetividad inventada y sobre todo despolitizada, se produce también en las dos mujeres solteras que hacen senderismo en el *Reportaje en Ansó* o en la dominación masculina que implica la relación vertical que se establece entre el hombre y las dos mujeres subjetivadas como *becarias* en *De Yuste a Guadalupe*. Lo que hace que *Aires de mi tierra* sea un documental perverso y violento es que el sujeto al que se le roba la voz es un emigrante; un subalterno. Y es la única película que utiliza un conflicto social y político como un cliché o arquetipo folclorista para vender turismo.

En Galicia, «en vísperas de la I Guerra Mundial vivía un contingente de 150.000 gallegos en la capital argentina. Eso convertía a Buenos Aires, sin exageración ninguna, en la urbe con mayor número de galaicos del planeta, muy por encima de Vigo o A Coruña por la misma época» (Núñez Seixas, 2002: 42)⁴. Entre los años cuarenta y sesenta del siglo XX —por necesidad o por «sugestionitis aguda»⁵— llegaron más de 100.000 gallegos solo a Argentina (Vázquez González, 2011: 31-57). En este contexto socioeconómico en el que Galicia vivió un éxodo masivo por el cual perdió a gran parte de su población activa, Carles Blat echó mano del cliché del emigrante gallego, convertido en un subalterno melancóli-

co, *morriñento* y *choromiqueiro* que volvía a casa temporalmente con su mujer, presentada en el documental como una consorte que descubre, cogida de la mano del marido, aquella *patria chica* que era Galicia frente a España; la nación. El documental no solo es cine exposicional —en sí mismo autoritario— ya que la realización elabora una representación sobre Galicia imposible de discutir, sino que además produce una subjetividad despolitizada a partir del rostro de un actor, de la moderna ropa americana que se le viste; de su corporeidad. Se inscribe en un cuerpo una subalternidad ficticia: la del emigrante que se presenta ante la cámara sin mirarla directamente, haciendo cosas de gallego que ningún gallego hace, como ir a pasear al interior de una fábrica en Vigo (en un claro ejercicio de legitimación), hablándonos a través de una locución en *off* que nos dice que su cuerpo es de emigrante, que sus afectos son de emigrante, que su dolor por no poder volver a casa es de emigrante. «Mi cuerpo me fue devuelto desparramado, deformado, recolocado, vestido de luto en ese blanco día de invierno» (Fanon, 1991: 80).

Parece conveniente, entonces, recuperar la célebre pregunta que formulaba Gayatri Spivak: «¿Pueden hablar los subalternos?». Spivak apuntaba que dar por hecho que el subalterno y la subalterna pueden hablar por sí mismos suponía un ejercicio de violencia epistémica (culpando a Foucault y Deleuze). Consideraba que las condiciones de posibilidad para que el subalterno hable por sí mismo en absoluto se dan, por ejemplo, en un sistema de carácter colonial (Spivak, 2009). A los gallegos y gallegas representados en el cine de NO-DO no se les concede la posibilidad de hablar, pero además el dispositivo cinematográfico de verificación del régimen elabora una corporalidad, una fisicalidad tangible y una experiencia reconocible como una experiencia «de gallegos» que se pone al servicio de la legitimación política y se convierte en un cliché folclorizado. Mientras suena un pastoral arreglo de muiñeira, después de haber escu-

chado al coro aquella melodía del *Ayes de mi tierra*, enuncia el «emigrado» en primera persona:

Cuando la ausencia se alarga a través de los años, cada vez se siente con mayor fuerza el deseo de volver a España y visitar la patria chica. Todo un mundo vivido en el sueño del pasado reaparece instantáneamente. La impaciencia por enseñarle a mi mujer todo aquello hizo que nos lanzásemos enseguida a la calle, en busca... ¡Quién sabe qué! ¡De cualquier lugar!

El cliché, el arquetipo, la fijación de una realidad compleja y política en otra simple y anodina a través del estereotipo del gallego emigrante se pone al servicio discursivo de un modelo colonial en el que la subjetividad también se coloniza, pues al final, como Bhabha, Fanon, Guha, Spivak, Said y otras teóricas decoloniales indican, el sujeto colonizado también se construye –por supuesto también en la imagen que le es devuelta de sí mismo– y el elemento discursivo principal de ese ejercicio es, precisamente, el estereotipo.

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la *representación* del sujeto (Bhabha, 2013: 100).

La desactivación por turistificación del territorio político

El sujeto no es el único que sufre un proceso de violencia por desactivación en el documental. La tierra también lo sufre.

M^a Soliña Barreiro empieza un artículo con: «El paisaje surge cuando nos distanciamos de la tierra de labor» (Barreiro González, 2018a: 43)⁶. En ese trabajo y otros suyos (2018b) analiza minuciosamente *Un viaje por Galicia* de Manuel Arís y otros documentales de correspondencia, manteniendo que muchos de estos ejemplos cinematográficos responden a un modelo narrativo en el que la tierra deja de ser territorio para ser paisaje.

EL SUJETO NO ES EL ÚNICO QUE SUFRE UN PROCESO DE VIOLENCIA POR DESACTIVACIÓN. LA TIERRA TAMBIÉN LO SUFRE

En el cine de correspondencia, el tiempo y el espacio figuran congelados en una dimensión mítica que permitía al emigrado aliviarse al comprobar que en Galicia todo seguía igual, esperando su regreso. Desde el punto de vista de la antropología simbólica podría considerarse el proceso migratorio como un rito de paso entre dos estados estructurales: entre «lo uno y lo otro», entre «la separación y la agregación», entre «la ida y la vuelta» (Turner, 1980: 103-123). El problema surge cuando el proceso migratorio se extiende más de lo que la liminalidad aguanta, precisamente por ser, a priori, una fase finita. Para mucha emigración la fase liminal se convirtió irremediabilmente en estructural ante la imposibilidad del regreso, fuese por miedo a recibir la mirada juiciosa del fracaso, por imposibilidad económica o por otras razones (Núñez Seixas, 1998, 2002).

Como apuntan los trabajos de Barreiro y el de Fernando Redondo y Marta Pérez (2018), el documental de Arís es una sucesión de postales fijas de lugares icónicos. Al menos hasta el instante en el que rompe con esa narrativa de paisaje para mostrar una afectividad dinámica filmando su propia casa, a su propia madre y a sus vecinos en las tareas agrícolas. En las postales idealizadas que se suceden en la cinta, el tiempo se presenta parado y la tierra carece de lectura histórica, de cualquier experiencia de conflicto, convirtiéndose más en un paisaje al que mirar que un territorio en el que vivir. Esa insistencia de representar a Galicia como un paisaje idílico, congelado, primitivo, rural, natural, hermoso y siempre esencializado estuvo presente en la cinematografía de NO-DO, así como también en el cine de correspondencia y en materiales contemporáneos. Los *spots* que hoy

publicitan turísticamente Galicia son una pervivencia estereotipada y esencialista del mismo paisajismo inalterado, cuando «Galicia tiene, de hecho, uno de los paisajes más intensamente “humanizados” de Europa [...] es solo la emigración la que permitió esa idea engañosa de “país vacío” que tan profundamente tiene calado en la fantasía de los turistas» (Murado, 2013: 30)⁷.

Tan congelado, mítico, virgen, natural, antiguo e inalterado se presenta el territorio en las películas de NO-DO —así como en el cine de correspondencia—, que se podría considerar que más que ante cine nos encontremos ante una sucesión de fotografías o postales fijas. En NO-DO, esa fotografía de Galicia presentaba una alegoría pseudoetnográfica del *buen salvaje* que al fin se civilizaba, cristianizaba, disciplinaba y salvaba gracias a la España de Franco justificando así el ejercicio colonial. En el cine de emigración, Galicia se mostraba congelada en su belleza paisajística y no en el dinamismo de su territorio histórico, ayudando a rebajar la frustración que producía una liminalidad convertida en estructura. El uso de fotografías congeladas en el tiempo cobraba así todo su sentido.

Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar (Sontag, 2016: 35).

Plantear el cine de correspondencia como una sucesión de fotografías fílmicas de Galicia tiene el sentido del tiempo atrapado en el plano filmado. Por eso Manuel Arís, e incluso los operadores de NO-DO, usan la cámara más como fotográfica que como cinematográfica. El tiempo fotográfico permite ralentizar el cinematográfico —el tiempo que se escapa ante los ojos— facilitando la recreación afectiva al ver un territorio congelado en un eterno presente que espera por el retorno. Pero, además, la cámara de cine, por ser dinámica, tam-



Figura 3. Observando el paisaje desde el monte Tegra

bién permite la ensoñación con un presente transportado, con una actualidad allá, del otro lado del océano: el movimiento del cine concede verosimilitud, puesto que a la vez que congela en el uso estático de la foto, filma el presente y es ese devenir en movimiento el que permite a quien lo ve recrearse transportado en un presente imaginado.

El paisaje de *Aires de mi tierra* tiene mucho de congelado, desactivado, despolitizado y feminizado. Es la misma sucesión de fotografías inalteradas que le dan prioridad al preciosismo folclorizado de Galicia que se veía en el documental de Arís, pero en este caso sometido al consumo. Ese mensaje de la Galicia paisajística al servicio del turismo se narra en el documental utilizando el arquetipo del emigrante como sujeto despolitizado, sumado al cliché insistente de Galicia como melancólica, sentimental, *morriñenta* y *choromiqueira* (Miguel-Carballeira, 2014). Dice el emigrante, mientras se sienta en una piedra de lo alto del monte Tegra a observar el paisaje: «Otro día lo dedicamos al paisaje, a ese maravilloso paisaje de mi tierra que es en-

EL PAISAJE DE AIRES DE MI TIERRA TIENE MUCHO DE CONGELADO, DESACTIVADO, DESPOLITIZADO Y FEMINIZADO

vidia de todos y martirio en nuestros recuerdos». Las vistas del Tegra también las utilizaba Arís.

No es el único lugar que se explota en el documental y que desde esos años no ha dejado de explotarse. Todos los territorios (excepto uno) son puntos geo-turísticos: Combarro, un pequeño pueblo de la costa de Pontevedra, utilizado turísticamente hasta la saciedad convirtiéndose en uno de los iconos de puerto marinero de postal, congelado en un parque temático de tipismo folclorista y souvenir. Illa da Toxa (topónimo siempre castellanizado en NO-DO) que sirve para mostrar infraestructura hotelera al turista de lujo; arquitectura turística que la mayoría de los emigrados no podrían pagar. A Coruña se presenta en la imagen solamente un instante para narrarse como puerto de emigración. De Santiago de Compostela solo se ve la fachada del Obradoiro, la plaza de Platerías y la figura apostólica del retablo mayor catedralicio recordándonos que en el año 1958 España aún se encontraba en el final del período nacional-catolicista. Compostela aparece eternizada bajo un manto arquitectónico de cartón piedra, mientras la locución enuncia: «¡Santiago! ¿Qué representaban para ti, los años de mi ausencia...?» en un retórico ejercicio de congelación temporal.

Solo hay un enclave cinematográfico en el *Aires de mi tierra* que no es nombrado ni siquiera como paisaje. Se trata de un entorno ensoñado en el que la pareja, bucólicamente, se sienta a comer de picnic en un monte con vistas al mar. De pronto (o pretendidamente) aparece por la ladera un grupo de muchachas uniformadas con un folclorizado traje regional-kitsch. La cámara se va girando para mostrarnos como del otro lado —en «improvisada romería»— van llegando los hombres (también con traje) simulando un encuentro fortuito entre jóvenes en una Galicia folclorista que jamás ha existido en lugar alguno, evidenciando que su participación en el documental solo puede responder al hecho de que fuesen una agrupación folclórica *actuando* para NO-DO. Que sea el único territorio de la ruta del que no se menciona su localización concreta

responde al proceso de elaboración de la fantasía. Un lugar folclorizado sin nombre podría ser cualquier lugar, podría ser todos los lugares posibles de Galicia para consumir una experiencia etnotemática (Comaroff y Comaroff, 2011). De la misma manera, los *gallegos* y *gallegas* allí folclorizados se presentan fantaseados en la misma ensoñación, desposeídos de sus nombres, de su ropa cotidiana, convertidos en categorías arquetípicas de un perverso sueño. De haberse presentado con localización y nombres propios, la fantasía *galaiquista* se habría desmontado en el plano de lo concreto.

Por último, hay un territorio que cumple una función distinta de la turística: Vigo. La ciudad de Vigo se narra después de aquella llegada en avioneta, así que es la primera en figurar en la narrativa y su uso no opera desde lo turístico sino desde la legitimación. El emigrado turistificado se convierte en Vigo en un emigrado legitimador del régimen. Su recorrido por la ciudad no existe más allá de un paseo por el puerto. A mayores, se presentan planos de la lonja y del interior de fábricas y astilleros que probablemente habrían sido filmados por operadores de NO-DO en cualquier otra circunstancia, pues la pareja no aparece en las escenas interiores. Una locución nada acomplejada describe con detalle los avances y desarrollos de la ciudad de Vigo como ejemplo del impulso eco-



Figura 4. El emigrado y su mujer llegando a Galicia

nómico de aquellos años. Lo más significativo de esos planos es que la pareja avanza desconectada de un puerto lleno de trabajadores en plena faena. La relación físico-espacial que se establece entre la pareja y lo que pasa alrededor de ellos está tan alejada y se muestra tan verticalizada que evidencia el sesgo colonial con el que fue rodado el plano. Al final, lo que se representa en la imagen es a dos observadores frente a muchos observados; a dos personas simbólicamente arriba y a las demás abajo; a dos personas que se supone que vienen de la emigración, pero cuya corporeidad desautoriza ese mensaje pues lo que se muestra realmente es a dos burgueses invasivos sobre un universo obrero, un espacio de trabajo y un territorio de conflicto para enseñárselo a cámara pacificado y convertido en curiosidad galaica.

El paseo por Vigo es un paradigma de violencia sobre el individuo subjetivado como sujeto colonizado frente a la hegemonía del colono, presentado este como emigrado de ultramar. Vigo, el único lugar en el que se ve a personas reales desarrollando sus actividades cotidianas y no folclorismo esencialista, es esa ciudad obrera en la que el emigrado turistificado trata de convencernos de que en España al fin ha llegado el desarrollo gracias a Franco, mientras él, pasados diez minutos de filme, se vuelve en un barco para América.

CONCLUSIONES

En este texto se ha atendido, desde la crítica antropológica, al documental de NO-DO *Aires de mi tierra* utilizando como marco de contraste el cine de correspondencia en el estudio de la representación cinematográfica de la emigración. Ambas cintas están relacionadas, argumentalmente, con la emigración gallega a América, pero una está enunciada por un agente directamente afectado por esta y la otra construye —desde el cine de estado— una narrativa violenta a partir de un personaje inventado y despolitizado. Ambas cintas coinciden en ser recorridos mitificados por un

territorio devenido a paisaje congelado que en el caso de la película de Manuel Arís cumple la función socio-afectiva de acercar la Galicia imaginada a la emigración mientras que la de Carles Blat es cine de propaganda que utiliza la temática de la emigración con una doble función de estado: legitimación política y promoción turística.

Es por ello que sabiendo que detrás del documental de Manuel Arís estaba la emigración veraz incluso a través de la experiencia subjetiva del autor, y aun siendo un tropo del melancolismo poetizado, la cinta conmueve, mientras la de Carles Blat violenta. Al fin, *Un viaje por Galicia* resulta ser una sucesión de clichés *galaiquistas*, pero siempre filmados, narrados, montados por la propia subalternidad para compartir con la subalternidad misma su dolor, su deseo y sus afectos en la lejanía. Sin embargo, *Aires de mi tierra* es un documental producido por un organismo de poder en un claro ejercicio de verticalidad y hegemonía que coloniza, todavía más, al colonizado: despolitiza al sujeto político, despolitiza al territorio histórico, folcloriza la cultura y racializa la alteridad con el único objetivo de mostrar un territorio colonial a invadir por el turismo desarrollista y legitimador del régimen.

De toda la filmografía de Carles Blat entre esos años, *Aires de mi tierra* es el único en el que se hace un uso desactivado de la subjetividad política convirtiendo a un emigrante en un arquetipo de lo galaico devenido a turista. También es el único en el que se hace un uso consciente de la música de tradición oral y de la creación poética para potenciar el estereotipo del sentimentalismo subalternizador de la *galeguidade* en la emigración. Las coplas escogidas para ello no son fruto de lo casual, pues hablan, metafóricamente, de los afectos que se mueven en el sujeto emigrado que se separa de su territorio original. El uso de versos como «*como a agua busca o río/como o río busca o mar(e)*» o «*airiños da miña terra/airiños levaime a ela*» son un ejercicio de apropiación cultural (y lingüística) que folcloriza, sentimentaliza y feminiza una Galicia

que se esencializa fragilizada frente a una España vigorizada y masculinizada, en un ejercicio de condescendencia patriarco-colonial; de violencia simbólica. También es el único que, en coherencia con todo ello, presenta un título poético frente a los simplemente toponímicos que figuran en todo los demás de su filmografía.

Por último, *Aires de mi tierra* presenta un uso colonial y violento de la emigración gallega en el cine español. Alimenta estereotipos folcloristas de Galicia, elaborando una subjetividad despolitizada y mostrando un territorio devenido a paisaje desactivado de conflicto social, con el único objetivo de vender características patrimoniales y afectivas en un ejercicio violento de turistificación que sigue vivo en la actualidad y que objetualiza el drama y el dolor de la ausencia. ■

NOTAS

- * Este trabajo se inscribe dentro de la producción científica del grupo de investigación Galabra-USC.
- 1 Centro Galego de Artes da Imaxe.
- 2 Traducido de: «filmando distintos monumentos e paraxes cun aparello de 16 mm en cor. [...] O filme mantívose en cartel dous meses e medio durante os que os galegos emigrados peregrinaban ao cine para recoñecer as súas aldeas e comprobar que aínda existía o seu País tal como o lembraban».
- 3 El primer verso figura cortado. La (e) es paragógica.
- 4 Traducido de: «en vésperas da I Guerra Mundial moraba un continxente de 150.000 galegos na capital arxentina. Iso convertía a Bos Aires, sen esaxeración ningunha, na urbe con maior número de galaicos do planeta, moi por riba de Vigo ou A Coruña pola mesma época»
- 5 Hace referencia al efecto llamada que se extendía entre los hombres más jóvenes al conocer emigrantes retornados enriquecidos en América (Núñez Seixas, 1998).
- 6 Traducido de: «A paisaxe xorde cando nos distanciamos da terra de labor».

- 7 Traducido de: «Galicia ten, de feito, unha das paisaxes máis intensamente “humanizadas” de Europa [...] é só a emigración a que permitiu esa idea enganosa de “país baleiro” que tan fondamente ten calado na fantasía dos turistas».

REFERENCIAS

- Bhabha, H.K. (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Barreiro González, M.S. (2018a). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo Andión (coord.), *Marcas na paisaxe*, pp.43-80. Vigo: Editorial Galaxia.
- Barreiro González, M.S. (2018b). Paysage et émigration: une anthropologie visuelle de l'espace galicien dans le cinéma du réel. *Journées jeunes chercheurs en Géographie sociale*. Université Rennes II, 19-20/03/2018. Recuperado de https://www.academia.edu/36595670/Paysage_et_%C3%A9migration_une_anthropologie_visuelle_de_lespace_galicien_dans_le_cin%C3%A9ma_du_r%C3%A9el
- Busto Miramontes, B. (2020). La arquitectura del estereotipo cultural en el cine del régimen franquista: el “Galaiquismo”. *Cadernos de Arte e Antropologia*. 9 (1), 111-124. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2856>
- Busto Miramontes, B. (2021). *Um país a la gallega. Galiza no NO-DO franquista*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- Carmona Badía, X., Fernández González, A. (2005). La economía gallega en el período franquista (1939-1975). En J. de Juana y J. Prada (coords.), *Historia Contemporánea de Galicia*, pp. 261-293. Barcelona: Ariel.
- Comaroff, J.L., Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A.* Madrid: Katz.
- do Pico Orjais, J.L., Rei Sanmartín, I. (2010). *Ayes de mi país: o cancionero de Marcial Valladares*. Baiona. Dos Acordes.
- Fanon, F. (1991). *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto Press.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Geertz, C. (2011). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.

- González, M. (1996). Cine e emigración. En J.L. Castro de Paz (coord.), *Historia do cine en Galicia*, pp. 215-247. Oleiros: Vía Láctea.
- González-Millán, X. (2000). *Resistencia cultural e diferenca histórica. A experiencia da subalternidade*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Jiménez-Esquinas, G. (2021). *Del paisaje al cuerpo. La patrimonialización de la Costa da Morte desde la antropología feminista*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Maiz, B. (1998). *Galicia na II República e baixo o franquismo*. Vigo: Edición Xerais de Galicia.
- Mies, M. (2014). Housewifisation-Globalisation-Subsistence Perspective. En M. van der Linden y K. Heinz Roth (eds.), *Beyond Marx. Theorising the Global Labour Relations of the Twenty-First Century*, pp. 209-237. Leiden: Brill.
- Miguélez-Carballeira, H. (2014). *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional e galego*. Santiago de Compostela: Através Editora.
- Moradiellos, E. (2003). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Mouriño Lorenzo, J.M. (2008). El regreso a casa a través de la (mágica) imagen cinematográfica. *Revista F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 7. Recuperado de http://web.upla.cl/revista-faro/02_monografico/07_mourino.htm
- Murado, M.A. (2013). *Outra idea de Galicia*. Barcelona: Debate.
- Núñez Seixas, X.M. (1998). Retornados e inadaptados: el «Americano» gallego, entre mito y realidad (1880-1930). *Revista de Indias*, 58 (214), 555-593.
<https://doi.org/10.3989/revindias.1998.i214.748>
- Núñez Seixas, X.M. (2002). *O inmigrante imaxinario. Estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pack, S.D. (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.
- Redondo Neira, F. y Pérez Pereiro, M. (2018). Identidades buscadas e construídas: imaxes da emigración galega no cinema. En M. Ledo Andión (coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega*, pp.107-141. Vigo: Editorial Galaxia.
- Rico Boquete, E. (2005). El franquismo en Galicia. En J. de Juana y J. Prada (coords.), *Historia contemporánea de Galicia*, pp.323-351. Barcelona: Ariel.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Tranche, R. R., Sánchez-Biosca, V. (2009). Imaginarios de la emigración española en los años sesenta: NO-DO, presencias y ausencias. En J. Hernández Borge y D. L. González Lopo (eds.), *La emigración en el cine. Diversos enfoques*, pp. 61-73. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Said, E. W. (2013). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara.
- Spivak, G. Ch. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Manuel Asensi Pérez (trad. y ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XX.
- Vázquez González, A. (2011). Algunhas precisións cuantitativas sobre a última vaga emigratoria galego-argentina. En N. Cristóforis (coord.), *Baixo o signo do franquismo: emigrantes e exiliados na Arxentina*, pp.31-55. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións.

LA (DES)POLITIZACIÓN DE LA EMIGRACIÓN Y DE SU RETORNO EN EL CINE DE NO-DO

Resumen

En el año 1958, el organismo cinematográfico NO-DO, emitió un documental a color dirigido por Alberto Carles Blat titulado *Aires de mi tierra*. En diciembre del mismo año se estrenaba en el cine Gran Mitre de Buenos Aires un documental a color de Manuel Arís titulado *Un viaje por Galicia*. El de Arís se encuadra en el «cine de correspondencia» (películas filmadas por emigrantes temporalmente retornados con el objetivo de ser proyectadas en la diáspora ante la emigración). El de Carles Blat en NO-DO ficciona el retorno de un emigrante a Galicia poniendo la imagen al servicio de la legitimación política en la España franquista. Este artículo es una reflexión antropológica sobre ambos documentales, la manera en la que uno y otro representaron a la emigración gallega en el cine y cómo NO-DO funcionó como dispositivo de representación de la alteridad, haciendo un uso turistificado, subalterno y colonial del sujeto emigrado y de su territorio de origen, alimentando el estereotipo de una Galicia congelada al servicio del desarrollismo turístico.

Palabras clave

Emigración; NO-DO; poder; representación; subalternidad.

Autora

Beatriz Busto Miramontes es doctora en Antropología Social y Cultural por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora en el Departamento de Filosofía y Antropología de la Universidad de Santiago de Compostela y miembro del grupo de investigación Galabra. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y el poder, los estudios feministas y decoloniales y la representación de la cultura. Contacto: beatriz.busto.miramontes@usc.es.

Referencia de este artículo

Busto Miramontes, B. (2022). La (des)politicización de la emigración y de su retorno en el cine de NO-DO. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 55-68.

(DE)POLITICISING EMIGRATION AND THE ÉMIGRÉ'S RETURN IN THE NO-DO FILM PRODUCTIONS

Abstract

In 1958, the Franco regime's official film production organization, NO-DO, released a documentary in colour directed by Alberto Carles Blat, titled *Aires de mi tierra*. In December of the same year, a colour documentary by Manuel Arís Torres titled *Un viaje por Galicia* [A Trip Around Galicia] premiered at the Gran Mitre cinema in Buenos Aires. While Arís's film belongs to the tradition of "correspondence cinema" (films made by émigrés who returned home temporarily for the purpose of exhibition to the diaspora community abroad), Carles Blat's NO-DO production presents a fictional account of the return of an émigré to Galicia, placing the image at the service of the political legitimisation of Francoist Spain. This article offers an anthropological analysis of these two documentaries, the way in which each one cinematically represents Galician emigration and how NO-DO functioned as an apparatus for the representation of alterity, making use of a *touristified*, subaltern, colonial depiction of the emigre subject and his homeland, thereby feeding the stereotype of a Galicia frozen in time for the purposes of tourism development.

Key words

Emigration; NO-DO; Power; Representation; Subalternity.

Author

Beatriz Busto Miramontes holds a doctorate in social and cultural anthropology from Universidad Autónoma de Madrid. She is a professor with the Department of Philosophy and Anthropology at Universidade de Santiago de Compostela and a member of the Galabra research group. Her lines of research focus on the relationships between cinema and power, feminist and decolonial studies, and the representation of culture. Contact: beatriz.busto.miramontes@usc.es.

Article reference

Busto Miramontes, B. (2022). (De)politicising emigration and the émigré's return in the NO-DO film productions. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 55-68.

recibido/received: 10.12.2021 | aceptado/accepted: 03.05.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

UN ARCHIVO VAGABUNDO: HERBERT KLINE Y LOS ITINERARIOS TRANSNACIONALES DEL ANTIFASCISMO CINEMATOGRAFICO*

DAVID WOOD

SONIA GARCÍA LÓPEZ

INTRODUCCIÓN

En 1952, el cineasta estadounidense Herbert Kline dirigió el largometraje de ficción *El luchador* (The Fighter), una adaptación de la novela de Jack London *El mexicano* (The Mexican, 1911). La película cuenta la historia de Felipe Rivera, un revolucionario de Pátzcuaro (Michoacán) que se instala en El Paso (Texas), con la esperanza de unirse a un grupo de compatriotas que tratan de derrocar al régimen dictatorial de Porfirio Díaz desde el exilio (American Film Institute, 2019b). A lo largo del metraje, descubrimos que el pueblo de Felipe fue arrasado, y su familia, sus amigos y su amada torturados y asesinados por las tropas federales de Díaz, ante su negativa a revelar el paradero de un guerrillero revolucionario. Podríamos considerar *El luchador* como un ejemplo más de la exotización de la Revolución mexicana llevada a cabo por el cine estadounidense en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial; así sucede en *El tesoro de Sierra madre* (The Treasure of the Sierra Madre, John Huston, 1948) o *¡Viva Zapata!* (Viva Zapata!,

Elia Kazan, 1952), películas que tienden a convertir la guerra mexicana en un trasfondo épico más o menos vaciado de su sentido revolucionario¹. Sin embargo, al considerar *El luchador* con mayor detenimiento, la película aparece como un proyecto político y personal en el que el personaje de Felipe podría pensarse como un trasunto del propio Kline. Al igual que el revolucionario patzcuareño de su película, durante aquellos años, Kline transitaba entre Estados Unidos y México en busca de justicia social mientras huía de la represión *mccar-thista* en su país natal.

Como veremos en este artículo, las férreas convicciones antifascistas de Kline le llevaron a desarrollar, a lo largo de cincuenta años —y casi siempre con sus propios recursos—, una carrera cinematográfica heterogénea e itinerante. Realizó películas en España durante la Guerra Civil; en Checoslovaquia, justo antes de la Crisis de los Sudetes; en Polonia, en el momento de la invasión nazi; en Gran Bretaña, al comienzo de la Segunda Guerra Mundial; en México, durante la institucionalización de la Revolución; en el Hollywood de

los años cuarenta; en Palestina, en vísperas de la fundación del estado de Israel; y otra vez en México, en los años del *echeverrismo*. Asimismo, transitó entre el cine de ficción, el documental político, el documental dramatizado y el documental de arte. *El luchador* —la primera producción independiente del antiguo productor de la Warner Bros., Alex Gottlieb— fue el último trabajo que Kline firmó como director en Hollywood antes de caer en desgracia durante el *mccarthismo*. Cuando le llegó el turno de declarar ante el House Un-American Affairs Committee (HUAC), a principios de la década de 1950, se negó a dar nombres y a abandonar sus convicciones antifascistas. Como consecuencia, tras *El luchador*, pasaron más de veinte años hasta que Kline pudo estrenar en Estados Unidos su siguiente película, el documental *Walls of Fire* [Muros de fuego] (1973), dedicado a «los tres grandes» muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera.

La itinerancia y la versatilidad que caracterizan el quehacer de Kline lo llevaron a autodefinirse coloquialmente como *film gypsy*, término que literalmente se traduce como «gitano del cine», pero que podríamos traducir libremente como «cineasta vagabundo»². En el borrador de su autobiografía —una especie de álbum de recortes que combina textos autobiográficos con manuscritos originales, proyectos de películas, correspondencia y recortes de prensa recopilados a lo largo de sesenta años—, Kline se refiere en más de una ocasión a la errancia —sus «vagabundeos de gitano del cine» (Kline, s. f.: 51)— como parte constitutiva de su práctica como cineasta. Esa condición itinerante o nómada de la trayectoria profesional y vital de Kline determina la difícil inscripción de sus películas en los circuitos comerciales y artísticos del cine, pues no se da entre ellas ni la unidad estilística o geográfica ni la continuidad temporal que suele caracterizar las filmografías de los directores que forman parte del canon cinematográfico. Por otro lado, este objeto de estudio demanda una particular manera de enfocar la investigación y

ESA CONDICIÓN ITINERANTE O NÓMADA DE LA TRAYECTORIA PROFESIONAL Y VITAL DE KLINE (...) DEMANDA UNA PARTICULAR MANERA DE ENFOCAR LA INVESTIGACIÓN Y ACERCARSE AL ARCHIVO, TAMBIÉN ITINERANTE, QUE IMPLICA DESPLAZARSE NO SOLO GEOGRÁFICAMENTE, SINO TAMBIÉN CON RESPECTO A DETERMINADAS IDEAS DEL CINE EN TANTO QUE OBJETO DE ESTUDIO

acercarse al archivo, también itinerante, que implica desplazarse no solo geográficamente, sino también con respecto a determinadas ideas del cine en tanto que objeto epistemológico.

En cierto sentido, esta autodesignación de Kline como cineasta vagabundo parece encontrar un eco en los conceptos de «cine intercultural» y «cine acentuado», que Laura Marks (2000) y Hamid Naficy (2001), respectivamente, acuñaron en sus trabajos sobre el cine realizado en condiciones de exilio, diáspora y migración. Sin embargo, estos marcos analíticos solamente tienen una utilidad limitada a la hora de abordar la obra de Kline. Tanto Naficy como Marks analizan el trabajo de cineastas procedentes, sobre todo, de países del «tercer mundo» que migran o se ven desplazados hacia «los centros cosmopolitas del norte», por lo cual sus películas reflejan la situación (post)colonial bajo la que se establecen sus condiciones de producción. Naficy se refiere, además, a cineastas procedentes de los países del «primer mundo» que, como Chris Marker o Joris Ivens, se trasladan a países del sur movidos por inquietudes políticas y creativas. A nuestro modo de ver, la figura de Kline como «cineasta vagabundo» ocupa un lugar intersticial entre estas dos categorías de cineastas.

Por un lado, la carrera de Kline presenta ciertos parecidos con la del cineasta holandés Joris Ivens, considerado por Naficy como un «gran ci-

neasta errante» con una obra «acentuada», quien (al igual que Kline) «viajó como un nómada por los puntos calientes del planeta para documentar lo que veía» (2001: 216). A diferencia de la mayor parte de los cineastas abordados por Naficy, Ivens, como Kline, no es un cineasta del sur que migra hacia el norte, sino un realizador del norte cuya inquietud política y creativa le lleva a trasladarse a diferentes países del sur. Naficy describe a Ivens —pero también a Luis Buñuel—, como un «sujeto occidental peripatético y nómada [que] tuvo la libertad —a pesar de los muchos obstáculos con que se encontró— de deambular por el mundo y hacer películas, volando como el viento». Esto lo distingue de aquellos cineastas que emprenden el movimiento contrario, del «tercer mundo» hacia el «primero»: creadoras y creadores exiliados o poscoloniales que se enfrentan al racismo y a una sensación de extrañamiento (*outsiderism*), que carecen de la libertad de un Ivens al estar sujetos a una «desterritorialización no elegida y a una reterritorialización que engendran pesimismo y paranoia» (2001: 219). Ciertamente, Kline ocupó una posición privilegiada al ser un varón blanco del «norte global» con vínculos en Hollywood y en las altas esferas del mundo artístico y cultural, tanto en el ámbito estadounidense como en el contexto internacional; y, al igual que ocurrió con Ivens, o con cinefotógrafos del momento como Henri Cartier-Bresson o Robert Capa, su itinerancia surgió a raíz de sus inquietudes artísticas e ideológicas. Pero, en su caso, fue finalmente la persecución política que sufrió en su propio país por defender aquellas convicciones la que lo llevó, durante buena parte de su carrera, a trabajar en un país adscrito en la actualidad al «sur global» como es México³. Por otro lado, las películas de Kline difieren de los casos analizados por Marks y Naficy en un sentido, quizá, más profundo pero, a nuestro modo de ver, enormemente significativo. Para estos autores, las condiciones de producción que caracterizan al cine de la diáspora, la migración y el exilio dan lugar a cierta experimentación for-

mal o búsqueda estilística, en virtud de la cual las películas encarnan, de algún modo, la violencia y los conflictos vinculados a ese tipo de experiencias: una «visualidad háptica o táctil», en el caso de Marks (2000: 2), o un cine de la «dislocación», «informado por las tensiones y la ambivalencia de la liminalidad del exilio», en el caso de Naficy (2001: 22, 275). Sin embargo, al estudiar la filmografía de Kline en su conjunto, no observamos estos rasgos sino, más bien una heterogeneidad de técnicas, géneros y estilos que nos llevan a observar que, más allá de ciertos tropos recurrentes, no hay en su trabajo ningún sello estilístico autoral que exprese abiertamente la experiencia migratoria. A nuestro modo de ver, esta heterogeneidad de técnicas y estilos no resulta tan ajena a la obra de reconocidos *auteurs* como Ivens. Aun así, podríamos pensar que el carácter disparejo y discontinuo de la obra de Kline dificulta la lectura de su trabajo cinematográfico bajo la óptica del «cine acentuado» del que habla Naficy.

Aunque estas categorías de «cine acentuado» o «cine intercultural» nos ayudan a pensar la trayectoria de Herbert Kline desde la óptica de la itinerancia y el nomadismo, los rasgos que en su obra cifran las circunstancias de precariedad, riesgo vital y persecución política bajo las que realizó sus películas son, precisamente, los que apuntan a los vacíos, las inconsistencias, las discontinuidades y las intermitencias presentes en su producción. Por ello, pese al indudable valor técnico, estético y narrativo de muchas de las películas que Kline hizo fuera y dentro del circuito comercial, no buscamos poner en valor esos elementos para reivindicar su figura como cineasta o para integrar su filmografía en una especie de contracanon. Más bien, nos proponemos comprender lo que la condición nómada de Kline, de sus películas y de su archivo nos puede enseñar sobre el valor del cine para articular una reflexión histórica sobre lo que supone hacer «cine útil». Este concepto, acuñado por Haidee Wasson y Charles Acland (2011: 3) para referirse a «películas y tecnologías que ponen

en juego tareas y funcionan como instrumentos de una disputa permanente por el capital estético, social y político»⁴, nos sirve para ubicar el proceso creativo de Kline en un contexto marcado por la precariedad económica, la guerra y la represión política. El hecho de estudiar el conjunto de su filmografía no responde, por tanto, al intento de detectar unos rasgos de estilo que permitan homogeneizar sus películas en torno a criterios autorales que contribuyan a «canonizar» su figura. Por el contrario, se trata de poner de relieve esos desplazamientos, interrupciones, discontinuidades y vacíos que hablan, casi con tanta elocuencia como las propias películas, de la experiencia de hacer cine bajo las condiciones citadas.

La primera pregunta que surge al emprender la investigación sobre una filmografía irregular, discontinua e itinerante como la de Herbert Kline, es dónde buscar; dónde buscar las películas, los documentos que nos hablan sobre su producción, sobre su circulación, sobre su relación con los públicos; dónde buscar las huellas de la represión, de los proyectos no realizados, de los motivos por los que no llegaron a ver la luz. La evidencia nos dice que, en estos casos, la mayor parte de las películas y los materiales que documentan sus avatares no se encuentran en archivos fílmicos y, si se ubican en ellos, siempre es de manera puntual y aislada. Hemos conseguido localizar copias de las películas de Kline en Filmoteca Española, el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), en la Jerusalem Cinematheque, en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (Filmoteca UNAM) y en la Cinémathèque Française. A excepción del MoMA, en ninguno de estos lugares se conservan más de cuatro títulos del cineasta. Por otro lado, la documentación relacionada con las películas se encuentra en otros fondos, no especializados en cine, que corresponden a campañas de solidaridad y organizaciones humanitarias, centros de investigación sobre la memoria, archivos de organizaciones políticas y militantes, archivos generales y legados personales. Podríamos plantear, de hecho,

que, del mismo modo que Kline se definió a sí mismo como un cineasta vagabundo, la investigación sobre sus películas nos lleva a rastrear y a reconstruir una suerte de archivo vagabundo, amparado en un amplio rango de instituciones geográficamente dispersas que operan en función de lógicas y agendas institucionales diversas. El presente artículo constituye un primer intento de mapear este archivo vagabundo, así como de establecer ciertos paralelismos entre dicho archivo y la trayectoria nómada de Herbert Kline.

UN ARCHIVO VAGABUNDO PARA UN CINEASTA ERRANTE

La práctica cinematográfica de Herbert Kline está atravesada por vacíos y silencios que arrojan una imagen irregular —y, en ocasiones, incoherente— de su trayectoria y dificultan su periodización. Sin embargo, al excavar en su archivo, esos vacíos cobran sentido en forma de proyectos que nunca llegaron a concretarse. Catherine Benamou adopta el concepto de *longue durée* o larga duración, acuñado por Fernand Braudel, para el estudio de la película inconclusa de Orson Welles, *It's All True* [Todo es verdad] (1941) (Benamou, 2007: 3). La consideración de proyectos como este, nunca realizados, en un marco temporal dilatado, supone ampliar «la lente geohistórica» y trascender las circunstancias más inmediatas de un determinado proyecto. Este enfoque, que permite documentar no solo un proceso creativo, sino también los procesos históricos o culturales que lo atraviesan, nos parece especialmente enriquecedor para evaluar el modo en que la itinerancia y la represión dieron forma a la trayectoria de Kline. Ciertamente, no podemos considerar a Kline como un cineasta personalísimo —caso de Orson Welles—, un artista de la gran pantalla que luchó contra viento y marea para consolidarse como autor cinematográfico. Pero también sería muy reductor considerarlo como un simple director de películas de encargo. No debemos desestimar su importancia como trabajador creativo

que jugó un papel clave en la construcción de un conjunto de creaciones cinematográficas surgidas de la colaboración y la negociación con todo un espectro de actores y factores del campo cultural y político en el cual se desempeñaba. Más bien, necesitamos una categoría distinta para caracterizar su trayectoria: la de un cineasta vagabundo que utilizó la realización cinematográfica para forjar una visión política tan ideológicamente consistente como estilísticamente voluble.

Lo dicho hasta aquí nos lleva a una reflexión sobre las implicaciones metodológicas de nuestro estudio. Como hemos visto, para apreciar en toda su complejidad el modo en que la errancia de Kline en el campo cinematográfico se inserta en y entra en tensión con el conjunto de factores sociales, políticos y creativos con los cuales estuvo conectado, el estudio de su obra también necesita trazar una ruta investigadora equivalente. Pero, más allá de contribuir al estudio de este cineasta en particular, nos hemos propuesto, a través de él, reflexionar sobre el modo en que se construye la historia del cine y sobre el papel que juegan en ello los archivos y las instituciones que resguardan, preservan y garantizan el acceso a las copias y los documentos relativos a las películas. Es decir, la investigación sobre una figura como Kline se presta, particularmente, a un método de investigación complejo y múltiple que rompa, por un lado, con la lógica autoral, que concentra la responsabilidad creativa en la figura del director, del guionista o el actor principal y desatiende el papel que juegan otros factores en la forma final de la película —algo también presente en las ideas de Naficy sobre el cine acentuado—; y, por otro, con la lógica mitificadora de la historia del cine asociada a la cinefilia —en ocasiones imperante en cinematecas y archivos fílmicos, como muestra el documental *Le fantôme d'Henri Langlois* [El fantasma de Henri Langlois] (Jacques Richard, 2004) y como también ponen de manifiesto los trabajos de Hagener (2014: 299) y Frick (2011: 3-26)—. La categoría en ciernes del archivo vagabundo de Kline —deudora

de la arqueología de los medios, tal y como la conceptúa Thomas Elsaesser (2004: 103)— podría ser el primer paso de este camino.

Partiendo de estas asunciones, hemos establecido tres periodos de duración irregular que nos permiten comprender la relación entre el carácter itinerante de la praxis cinematográfica de Kline y su identidad política como cineasta antifascista. Nuestro propósito al establecer esta periodización no responde tanto a una voluntad de reconstruir una progresión lineal con una orientación teleológica que le diera un sentido homogéneo, desde el punto de vista estilístico o narrativo, al conjunto de la obra de Kline; más bien, se trata de hacer funcionar estos periodos como categorías analíticas que enmarcan y dotan de una narrativa común a los desplazamientos (físicos y simbólicos), la dispersión y las discontinuidades que caracterizan la trayectoria del cineasta. Y cabe subrayar aquí que tampoco se trata de borrar o difuminar esa naturaleza discontinua, interrumpida, itinerante de su praxis, sino de inscribirla en el contexto, más amplio, del internacionalismo antifascista y de los avatares a los que se vieron abocados quienes adoptaron esa forma de identidad política. Un primer periodo, que reúne la producción de Kline entre 1937 y 1940, corresponde a las películas que él y sus colaboradores y colaboradoras realizaron bajo la consigna del «frente popular» en el continente europeo; un segundo periodo, que abarca la década de 1941 y llega hasta 1952, queda definido por la continuidad del proyecto antifascista tras la cancelación de la

NECESITAMOS UNA CATEGORÍA DISTINTA PARA CARACTERIZAR SU TRAYECTORIA: LA DE UN CINEASTA VAGABUNDO QUE UTILIZÓ LA REALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA PARA FORJAR UNA VISIÓN POLÍTICA TAN IDEOLÓGICAMENTE CONSISTENTE COMO ESTILÍSTICAMENTE VOLUBLE

consigna del «frente popular»; y el tercer periodo, que implica casi tres décadas, entre 1953 y 1981, se refiere a los años en que Kline no pudo producir ninguna película al estar en las listas negras del *mccarthismo*, así como los años en que Kline volvió a dirigir y realizó sus tres últimos films.

LOS AÑOS DEL CULTURAL FRONT (1937-1940)

Durante la década de 1930, Herbert Kline forjó su identidad política en el contexto del antifascismo y, más concretamente, en el marco de lo que se ha dado en llamar *Cultural Front* (Denning, 2011). Ambos conceptos, antifascismo y *Cultural Front*, tienen su nexo de unión en la consigna de «frente popular» que lanzó la III Internacional Comunista (Komintern) en su VII Congreso, celebrado en 1935. En aquel momento, la Komintern abandonó la tesis del «socialfascismo» —en virtud de la cual se consideraba a los partidos socialdemócratas como enemigos de clase— y comenzó a promover alianzas entre la socialdemocracia y los partidos revolucionarios de izquierdas con el fin de detener el avance del nazismo y del fascismo a escala global. El *Cultural Front* fue una manera de nombrar, durante la década de 1930, la interrelación entre lo político y lo cultural en el campo de las industrias y los aparatos culturales estadounidenses, así como en el plano de las alianzas tejidas por «artistas e intelectuales que convirtieron lo “cultural” en parte del Frente Popular» (García López, 2013: 51). Entre 1937 y 1940, Kline produjo sus primeras películas en un contexto internacional fundamentalmente determinado por los frentes en los que se libraba la guerra contra el fascismo y el nazismo. Todas ellas fueron realizadas en régimen de codirección y en colaboración con un nutrido grupo de cineastas procedentes de diversos países a quienes unía el compromiso antifascista.

Kline había comenzado su andadura profesional a principios de la década de 1930 como editor de la revista *Left Front* en Chicago, desde donde se desplazó a Nueva York para convertirse en editor

de la revista *New Theatre*, cuya cobertura pronto se amplió para cubrir la danza y el cine (Vallance, 1999), pasando a llamarse *New Theatre and Film*. A finales de 1936 dejó su bien pagado puesto como director de esta revista y, con sus ahorros y el dinero recolectado entre su familia y amistades, viajó clandestinamente a España para ponerse al servicio de la República española durante la Guerra Civil (Kline, 1937a). Poco después, auspiciado por el Medical Bureau to Aid Spanish Democracy (MBASD), dirigió su primer documental, *Corazón de España* (*Heart of Spain*, 1937), en colaboración con el fotógrafo húngaro Geza Karpáthi. La película fue producida por el sello independiente Frontier Films, del que formaban parte Paul Strand y Leo Hurwitz, entre otros cineastas del *Cultural Front*. Al año siguiente continuó su colaboración con el MBASD y con Frontier Films, esta vez codirigiendo con Henri Cartier-Bresson *Victoria de la vida* (*Return to Life*, 1938) y su versión francesa, *Victoire de la vie* (1938). En paralelo a la realización de estas películas, Kline y Cartier-Bresson también filmaron el film silente, pero enormemente popular en aquel momento, *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* [Con la brigada Abraham Lincoln en España] (1938).

Durante aquellos meses, Kline se reencontró con la que se convertiría en su compañera de vida, además de productora de sus películas durante los años cruciales de su carrera: Rose Harvan, estadounidense nacida en Checoslovaquia que había ido a España con el MBASD para trabajar como enfermera. Poco después, durante la primavera de 1938, Kline y Harvan se desplazaron, precisamente a Checoslovaquia, para dar continuidad a su compromiso con el antifascismo a través del cine. Un contacto de Kline en Alemania les había informado de que el siguiente escenario de operaciones de Hitler sería el país eslavo, y con ese destino se embarcaron, sumando a su equipo a Hans Burger y a Alexander Hackenschmied, quien más tarde adoptaría en Estados Unidos el nombre de Alexander Hammid (*The New Yorker*,

1939). Como resultado de su colaboración surgió el documental *Crisis*, que el crítico de *The New York Times*, Frank S. Nugent saludó como «uno de los mejores documentales políticos de todos los tiempos» (Nugent, 1939).

La consigna del antifascismo que había alimentado la doctrina del «frente popular» se vio debilitada cuando Hitler y Stalin suscribieron el pacto de no agresión Molotov-Ribbentrop en agosto de 1939. Sin embargo, muchos de los intelectuales y artistas que integraban el *Cultural Front* siguieron exigiendo —como lo habían hecho hasta entonces— la intervención del gobierno de Estados Unidos en la lucha contra el fascismo. Aquel año, Kline volvió su mirada hacia América Latina y estuvo trabajando intensamente en un proyecto sobre los avances del nazismo en la región que, en gran medida, anticipa los planteamientos del panamericanismo cinematográfico de principios de la década de 1940. Sin embargo, el proyecto no prosperó o fue desplazado por la cuestión, más urgente, de la invasión nazi de Polonia y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, ya que el equipo compuesto por Kline, Harvan y Hackenschmied produjo y realizó *Lights Out in Europe* [Apagón en Europa] (1940), documental sobre el avance del nazismo en Polonia y la defensa de Inglaterra.

Las películas que Kline y sus colaboradoras y colaboradores realizaron en Europa durante la década de 1930 contribuyeron a la causa antifascista en varios sentidos. Por un lado, las películas realizadas en España se exhibieron en circuitos no comerciales, pero fuertemente politizados, y sirvieron para recaudar fondos destinados a la compra de ambulancias y equipamiento médico y para el retorno de los voluntarios que habían combatido con las Brigadas Internacionales en el Batallón Lincoln. Por otro lado, las películas realizadas en Checoslovaquia, en Polonia y en Gran Bretaña alcanzaron el circuito de los cines comerciales, contribuyendo a introducir en el debate público, y en una mayor escala, la agenda antifascista. Además, todas estas películas recibieron una acogida entu-

siasta por parte de la crítica, de modo que, parafraseando a Joris Ivens, no solo se consiguió una «acción directa —política e ideológica— [y] una acción inmediata y material», sino también, a través de los valores estéticos, «una acción histórica de testimonio para el futuro» (Segal, 1981: 5).

En cualquier caso, y al margen de sus inquietudes artísticas, Kline siempre tuvo como prioridad que sus películas sirvieran para contribuir a una causa. Por ello, una investigación archivística sobre su trayectoria necesariamente implica desplazar la mirada de los archivos fílmicos (sin que ello suponga obviarlos) a otro tipo de archivos y colecciones —en este caso, los relacionados con campañas de solidaridad e historia de los movimientos políticos y obreros— en los que el cine solamente ocupa un lugar parcial o, incluso, marginal. Así, gran parte de los documentos relacionados con la producción de las películas que Herbert Kline hizo en España para el MBASD y para Friends of the Abraham Lincoln Brigade (FALB)⁵, se encuentran en el archivo de la Spanish Refugee Relief Association (SRRA) (Spanish Refugee Relief Association Records, 2021). Esta colección, que contiene documentación relativa a las organizaciones que estuvieron activas durante la guerra de España, se encuentra albergada en la Rare Book & Manuscript Library de Columbia University y cuenta con más de 340 cajas de documentos datados entre 1935 y 1957 (Columbia University Library, 2007). En su mayoría, se trata de materiales de carácter administrativo, que incluyen informes oficiales, correspondencia, panfletos, fotografías y material publicitario de la SRRA, el MBASD y el North American Committee to Aid Spanish Democracy (NACASD).

El archivo se constituyó gracias a una donación de Herman Reissig, secretario ejecutivo de la Spanish Relief Campaign (1942), y de Veterans of the Abraham Lincoln Brigade (VALB), poco después de la constitución de los Abraham Lincoln Brigade Archives (ALBA, 1979). Sin embargo, una parte de la colección de los ALBA fue depositada en Brandeis University y, desde el año 2000, se encuentra

albergada en la biblioteca Tamiment de New York University. En consecuencia, parte de los documentos relacionados con las películas que Kline hizo en España, pero también en Checoslovaquia y en Gran Bretaña⁶, se encuentran también en este centro que recoge documentación en todo tipo de formatos relativa a la historia del trabajo, de la izquierda, el radicalismo político y los movimientos sociales en los Estados Unidos, con especial énfasis en el comunismo, el anarquismo y el socialismo (New York University Libraries, 2021a; 2021b).

Aunque tanto el archivo de la SRRA como los ALBA tienen secciones organizadas por nombres propios, los documentos relacionados con las producciones cinematográficas casi siempre trascienden la adscripción a sus artífices y, en muchos casos, se encuentran dispersos en distintas carpetas, ya correspondan estas a los títulos de las películas o a las campañas de solidaridad en las que se inscribieron. Sin embargo, a pesar de su problemática categorización como «autor» cinematográfico, el legado de Herbert Kline también se ha organizado con un criterio más estrictamente individualizado en las colecciones del United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) y de Syracuse University. Nos interesa ahora, especialmente, el primero, pues la misión social y cultural del USHMM lo emparenta, en cierto modo, con los archivos de la SRRA y de ALBA. Además, desde un punto de vista histórico, es posible establecer una cierta continuidad entre el proyecto antifascista con el que se vinculan las colecciones de la SRRA y ALBA y la condena del nazismo que preside la filosofía del USHMM. No en vano, esta institución se presenta al público como un «memorial viviente del Holocausto que inspira a la ciudadanía y a líderes de todo el mundo para la confrontación del odio, la prevención del genocidio y la defensa de la dignidad humana» (USHMM, 2021a). Los «Herbert Kline Papers» se albergan en el Jack, Joseph and Morton Mandel Center for Advanced Holocaust Studies. Como «generador de conocimiento nuevo para la comprensión del Holocausto», este centro

trabaja en colaboración con instituciones asociadas y produce publicaciones y programas para contribuir a crear una nueva generación de docentes, autores e investigadoras con el fin de asegurar el crecimiento continuo y perdurable de los estudios sobre el Holocausto (USHMM, 2021b). La colección de documentos de Kline contiene, entre otros materiales, correspondencia, documentos y fotografías relativos a los trabajos de Kline que documentan los conflictos relacionados con el fascismo y el nazismo en Europa durante la década de 1930 y principios de 1940, así como documentos relativos a la producción de *The Forgotten Village* [El pueblo olvidado], película que Kline y su equipo realizaron en México en 1941.

CONTINUIDAD DEL PROYECTO ANTIFASCISTA (1941-1952)

Durante la década de 1940, con Europa en guerra y, después, ante la persecución anticomunista en Estados Unidos, América Latina se convirtió, para Kline, en un espacio de posibilidad para continuar el proyecto antifascista. Después de aquel primer intento en 1939 de realizar un documental dramatizado sobre el avance del nazismo en América Latina, Kline desestimó la posibilidad de trabajar en Hollywood para la Warner (Kline, s. f.: 34) y volvió a formar equipo con Harvan y Hackenschmied en *The Forgotten Village*, además de contar con John Steinbeck para el guion y con Hans Eisler en la composición musical. Se trata de un documental dramatizado, ambientado en el mundo rural mexicano, que trata sobre el intento, por parte de un niño y un joven maestro, de convencer a sus habitantes indígenas de los beneficios de la medicina moderna para combatir la colitis. Fue esta la primera producción que llevó a Kline a México, país en el que, años más tarde, terminaría reconociendo su segunda patria (Kline, 1983).

En esta película Kline se vio obligado a conciliar su agenda antifascista con la ideología modernizadora y desarrollista que aportó Steinbeck a la

producción (Pineda Franco, 2019; Geidel, 2019). Pineda Franco considera que, si bien la película busca validar los logros del gobierno radical saliente de Lázaro Cárdenas (1934-1940) frente a la amenaza protofascista del candidato presidencial Juan Andreu Almazán, el guion de Steinbeck propone «no tanto [...] una lucha contra el fascismo [...] sino [...] contra los hábitos culturales del México rural [...] que] debía ser sacrificado para que pudiera nacer una sociedad moderna y liberal» (2019: 20). Aun así, en sus propios escritos sobre el rodaje de *The Forgotten Village*, Kline destaca las continuidades entre el proyecto mexicano y sus anteriores experiencias europeas. En julio de 1940, mientras filmaba los disturbios entre los partidarios de Almazán y los del futuro presidente Manuel Ávila Camacho —metraje que no llegaría a integrar la película—, el cineasta mostró su deseo de enmarcar el film en un presente atravesado por la urgencia del momento político: «Las dispersas escenas de violencia nos recordaban a los muertos y a los heridos que habíamos conocido en Europa —los españoles, los checos, los polacos que cayeron mucho ante el fuego de los soldados y los “quintacolumnistas” de Hitler y Mussolini» (Kline, 1940). Al ubicar el proceso creativo de la película (si bien no, quizás, el producto final) en el marco temporal, más amplio, del conjunto de la trayectoria de Kline, podemos considerar *The Forgotten Village* como un eslabón en una cadena de antifascismo cinematográfico internacional que se afianza en sus siguientes proyectos.

En los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y los primeros de la posguerra, Kline se desplazó entre México y los Estados Unidos para trabajar en las industrias cinematográficas de ambos países sin llegar a formar parte integral de ninguna de ellas. Tras solicitar permiso a la Metro Goldwyn Mayer, para la que se encontraba trabajando a principios de la década de 1940⁷, realizó su segunda película mexicana, el largometraje de ficción *Cinco fueron escogidos* (1943) que, a diferencia de *The Forgotten Village*, se hizo dentro del marco de la industria de cine nacional. Ambientado en un pueblo yugoslavo

invadido por los nazis, el film constituyó una «actualización del filme francés *Les otages*» [Los rehenes] (Raymond Bernard, 1939) (Ramírez, 1992: 69) y fue considerado en su momento como la primera película antinazi producida en México⁸. En esta ocasión, Kline retomó su colaboración con el cineasta mexicano Agustín Delgado, que había trabajado como operador de cámara en *The Forgotten Village* y con quien codirigió el film, y contó con Xavier Villaurrutia en la escritura del guion. A continuación, también en México, Kline rodó la versión en inglés de la película, *Five Were Chosen* [Cinco fueron escogidos] (1944), con guion de Budd Schulberg y con la participación de Rose Harvan en uno de los papeles principales. Un año después Kline y Delgado emprendieron la realización de *El mexicano* (1944), basada en la adaptación del cuento homónimo de Jack London que el propio Delgado escribió junto al escritor mexicano José Revueltas. Si bien Kline abandonó la producción de la película⁹, emplearía este mismo cuento para *El luchador* —mencionada al comienzo de este artículo—, que dirigió unos años después en Estados Unidos. Tras estos cuatro años de trabajo en México, Kline no volvería a trabajar para ninguno de los grandes estudios¹⁰: las tres películas que realizó en esos años —*A Boy, a Girl, and a Dog* [Un niño, una niña y un perro] (1946), *The Kid from Cleveland* [El chico de Cleveland] (1949) y *El luchador*— fueron producciones independientes y, a partir de 1952, se le cerraron todas las puertas en un Hollywood blindado por el mccarthismo.

En la mayor parte de estas películas, el compromiso antifascista de Kline queda plasmado en la elección de temas antinazis (*A Journey for Margaret*, *Cinco fueron escogidos* / *Five Were Chosen*) o cercanos a lo que había sido la estética del Cultural Front, ya fuera en lo que respecta a la temática social (*The Forgotten Village*, *The Kid from Cleveland*) o a la cuestión de la resistencia frente a un tirano opresor (*El luchador*). En prácticamente todas ellas hay un énfasis en la importancia de la colectividad y la solidaridad entre diferentes grupos sociales. Aparece, además, en ocasiones, el motivo narrati-

vo de un personaje que se resiste a delatar a compañeros de lucha ante el enemigo, que podemos leer en clave de alegoría sobre la propia posición de Kline en este momento de su carrera, marcado por la persecución política.

Mención aparte merece *Beit Avi / My Father's House* [La casa de mi padre] (1947), una película de ficción con aspectos documentales sobre los refugiados de los campos de exterminio nazis llegados al mandato británico de Palestina tras la Segunda Guerra Mundial y antes de la creación del estado de Israel. Kline se desplazó en esta ocasión a Palestina con el fin de realizar la que se considera como una de las primeras películas realizadas en este país, un encargo del Jewish National Fund que el director produjo junto al escritor Meyer Levin, quien también escribió el guion. A pesar de que el trabajo de Kline en Palestina quedó acotado a esta producción, algo extemporánea con respecto a sus experiencias en México y en Hollywood de aquellos años, no deja de resultar indicativa de la itinerancia de Kline en busca de los lugares y los temas relacionados con el nazismo y sus consecuencias¹¹.

Durante estos años, Kline produjo de manera independiente la mayor parte de sus películas, buscando apoyo financiero en los acuerdos con distribuidores como Mayer & Burstyn (que en la segunda mitad de la década se especializaron en la distribución de películas neorrealistas) o United Artists. Al no estar ya vinculadas a campañas de solidaridad como las que determinaron la producción de *Corazón de España* o *Victoria de la vida*, los materiales que documentan esta época se hallan dispersos en multitud de archivos y colecciones entre las que se encuentran las ya mencionadas, pero también otras localizadas en Estados Unidos, México e Israel. En este sentido, los materiales de este periodo que quizá resulta menos complicado localizar son los relativos a las producciones que Kline realizó en el entorno hollywoodiense pues, pese a tratarse, en la mayoría de los casos, de films independientes, se insertan en un entramado que, como demuestran Frick (2011) y Slide (1992),

se caracteriza por poseer una potente capacidad archivística. Así, los materiales relativos a la producción de *Journey for Margaret* y *The Kid from Cleveland* (que incluyen manuscritos, guiones, fotografías y documentos de producción) se encuentran en el Academy Film Archive / Margaret Herrick Library de la Academy of Motion Picture Arts & Sciences (EEUU)¹². De especial interés para el estudio de *The Forgotten Village* resulta el material albergado en la biblioteca del CREFAL (Centro Regional de Cooperación para la Educación de Adultos en América Latina), donde asimismo se encuentra la única copia que hemos conseguido localizar de la versión en español de la película (en 16 mm): *El pueblo olvidado*. Por lo demás, la documentación que se encuentra en el archivo de la institución permite estudiar la inclusión del documental en programas educativos orientados a las comunidades indígenas en el contexto geopolítico de la Guerra Fría y de la consolidación de México como una pieza clave en el nuevo orden mundial (Geidel, 2019; Wood, 2020).

Cabe añadir que la colaboración recurrente de Kline con figuras destacadas del campo del arte y la cultura —circunstancia a la que viene a sumarse el hecho de que Kline no se ha construido como autor cinematográfico— hace que buena parte de los documentos relacionados con las producciones que acabamos de comentar se encuentren en los archivos de sus colaboradores. Así, las documentadas investigaciones de Molly Geidel (2019) y Adela Pineda Franco (2019) sobre *The Forgotten Village*¹³ beben en buena medida del legado de John Steinbeck, y se refieren entre otras fuentes a los John Steinbeck Personal Papers en los Stanford University Archives y a los documentos de Steinbeck en los archivos de Annie Laurie Williams en la Universidad de Columbia. Asimismo, una parte de la documentación relativa a *Beit Avi* se encuentra en la colección de Meyer Levin albergada en la Rare Books and Manuscripts Library de Boston University¹⁴.

PERSEVERANCIA (1953-1981)

El 18 de septiembre de 1951 Herbert Kline fue llamado a declarar ante la HUAC. En la Hearst Newsreel Collection, que alberga la UCLA, se conserva metraje sin montar de un noticiario en el que se recogen registros de la audiencia, cuya descripción de contenido define a Kline como «rojo que se negó a responder» (*commie who would not answer questions*). Como señalamos en páginas previas, la negativa de Kline a declarar y denunciar a sus compañeros de profesión —al igual que la de tantos otros cineastas represaliados durante el *mccarthismo*— supuso el comienzo de un largo periodo, de cerca de veinte años, durante los que Kline no pudo trabajar en Hollywood ni sacar adelante ninguno de sus proyectos cinematográficos. Sin embargo, este periodo resulta de especial interés para los propósitos de este artículo, pues son precisamente los vestigios de los proyectos que Kline ideó, escribió y trató de materializar —pero nunca vieron la luz— los que nos permiten comprender hasta qué punto su compromiso con la democracia radical le mantuvo fuera de circulación durante los tiempos sombríos de la *caza de brujas* en los Estados Unidos. Solo en la década de 1950 podemos citar proyectos en diversos estados de desarrollo (sinopsis, tratamiento o guion): *The Yankee* (1952), *Sparks Fly Upward* (1953), las adaptaciones de las novelas de Jack London *El peregrino de las estrellas* (*Star Rover*) (1953) y de Daniel Dafoe *Moll Flanders* (1955) y el proyecto sobre Barrabás *The Thief and the Cross* (1959)¹⁵.

Durante estos años, Kline buscó incansablemente alianzas y medios para financiar y realizar sus proyectos entre antiguos y nuevos colaboradores «a quienes no les importara [su] bagaje izquierdista» (Kline, s. f.: 2). Así, a principios de 1960, Kline escribió el guion para una película sobre Simón Bolívar con el que consiguió despertar el interés de Hy Marten, gerente de la Universal en la Costa Este, quien puso como condición que la película estuviera protagonizada por una estrella de Hollywood. Anthony Quinn se mostró interesado en interpre-

tar a Bolívar ante el requerimiento de Kline, pero lo exorbitante de su caché impidió concretar la colaboración y el proyecto quedó abortado. Poco después, Kline aceptó una oferta de trabajo de Bart Lytton, un guionista que también había caído en desgracia durante el *mccarthismo*, pero que, tras hacer fortuna en el mundo de la banca, fundó el Lytton Center of Visual Arts con fondos de la colección del productor y director danés Mogens Skot-Hansen. Lytton le ofreció a Kline un alivio económico a él y su familia, de modo que su esposa, la curadora Josine Ianco-Starrels terminó dirigiendo el centro, mientras que Kline supervisó la colección permanente, dedicada al precine, y una instalación mural sobre la historia del cine a lo largo del siglo XX (Kline, s. f.: 61; *The Architectural Digest*, 1963: 136-137). Finalmente, Kline terminó regresando a México y allí encontró a quien apoyara su nuevo proyecto, *Walls of Fire*, con el que Kline volvió a la dirección documental tras 20 años vetado en Hollywood.

En *Walls of Fire*, el bagaje adquirido por Kline en el ámbito museístico vino a sumarse a su inquebrantable compromiso con el antifascismo. Como resultado, este documental de homenaje a Siqueiros, Orozco y Rivera pone de manifiesto el potencial del arte público para la crítica y la transformación de la sociedad. Para la producción de *Walls of Fire*, Kline contó con el apoyo de Gertrud Ross Marks y Edmond Penney, aunque el respaldo más importante vino, sin duda alguna, del propio Siqueiros y de Angélica Arenal. El documental fue estrenado en México en 1971, y en 1973, tras conseguir un Globo de Oro al Mejor Documental, fue estrenado en Estados Unidos y consiguió una nominación a los premios Oscar. Gracias al éxito de la película, Kline consiguió el apoyo del Ministerio de Cultura francés y la Cinémathèque Française, entre otras muchas instituciones del mundo del arte en Francia y en Europa (American Film Institute, 2019a) para su siguiente documental, titulado *The Challenge... A Tribute to Modern Art* [El desafío... Un tributo al arte moderno] (1975), que también fue nominado a los premios Oscar en la categoría

de Mejor Documental. Con la presencia de Orson Welles como narrador, que otorgaba prestancia a la película, *The Challenge...* se proponía ofrecer claves sobre los orígenes del arte moderno, al tiempo que se constituía como archivo viviente de grandes figuras como Pablo Picasso, Alexander Calder o Peggy Guggenheim. Por otro lado, al margen de ese deseo de acercar el arte al gran público, no podemos dejar de recordar que muchos de los artistas que aparecen en *The Challenge...* se habían posicionado en décadas anteriores como destacados antifascistas. El propio concepto de arte moderno, vinculado a las vanguardias históricas, fue considerado por el nazismo como «arte degenerado», como recuerda un artículo —incluido en el álbum de recortes de Kline—, sobre la exposición «“Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany», organizada por el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) en 1991 (Kline, s. f.: 23).

Con su último documental, titulado *Acting: Lee Strasberg and the Actors Studio* [Actuar: Lee Strasberg y el Actors Studio] (1981), Herbert Kline no solo se propuso retratar al ideador de «El método» e inspirador y director de una de las escuelas de interpretación más influyentes del siglo XX, sino que también quiso recuperar la figura del amigo y colaborador que, junto con Harold Clurman, había impulsado el Theatre Group, vinculado al *Cultural Front* durante la década de 1930. Junto con Clifford Odets, Kline, Clurman y Strasberg habían protagonizado uno de los episodios más memorables del *Cultural Front* de Estados Unidos cuando, en diciembre de 1934, Odets envió su obra inédita *Waiting for Lefty* a la revista *New Theatre and Film*, que Kline dirigió durante varios años. Gracias al éxito que esta obra adquirió pocos meses después, la revista había pasado de tener un puñado de lectores y autofinanciarse con el trabajo de sus colaboradores a convertirse en una de las publicaciones de referencia del *Cultural Front*. Aunque esta y otras historias de aquella época quedaron entre los bastidores del rodaje de su último documental (Kline, 1985: 8-10), podemos pensar que es ese le-

gado el que, al igual que ocurrió con tantos otros proyectos de Kline, impulsó su última película.

Este largo periodo de la trayectoria de Kline se encuentra ampliamente documentado en la colección que alberga su legado más personal, donada en 2009 por su hija Elissa Kline a la Universidad de Siracusa (Special Collections Research Center). Al igual que otras colecciones, contiene materiales relativos a su compromiso antifascista durante las décadas de 1930 y 1940, pero también correspondencia familiar y notas para su autobiografía —previamente citada—, así como guiones y correspondencia relativa a los proyectos nunca llevados a la pantalla durante el periodo en que Herbert Kline permaneció vetado en Hollywood. Por otro lado, al igual que ocurre con otros proyectos en los que el cineasta colaboró con figuras destacadas del arte y la cultura, la Sala de Arte Público Siqueiros en la Ciudad de México —que alberga el Centro de Documentación e Investigación Siqueiros— conserva numerosos materiales relacionados con la producción de *Walls of Fire*, película de la que prácticamente no se encuentran referencias en las colecciones anteriormente citadas¹⁶. Para esta investigación nos ha resultado de especial utilidad el archivo documental, donde encontramos abundante correspondencia entre Kline, Angélica Arenal (compañera de vida de Siqueiros y administradora de sus bienes) y David Alfaro Siqueiros, así como entre estos dos últimos y los productores Gertrud Ross y Edmond Penney. Esta correspondencia está datada entre 1967 y 1983, por lo que comprende el periodo de producción de la película, prácticamente desde su gestación, y los avatares posteriores a su estreno en México (1971) y en Estados Unidos (1973). Asimismo, el acervo documental del Archivo Siqueiros contiene el guion de la película, un nutrido dossier de prensa y material promocional¹⁷. Tanto el archivo de Kline en la Universidad de Siracusa como el Archivo Siqueiros permiten asomarse, también, a los dos últimos documentales que dirigió Kline¹⁸, aunque esta es una parte de su filmografía que todavía tenemos pendiente explorar.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto en las páginas anteriores, el acto de acercarnos al conjunto de la carrera de Kline, en toda su extensión, desde la óptica de la errancia, arroja ciertas luces sobre una trayectoria creativa que, a primera vista, pareciera irregular, sumamente heterogénea y llena de contradicciones y ausencias. En concreto, la consideración de Kline bajo la óptica de la *longue durée* revela una búsqueda de modos y formas de llevar a cabo un proyecto cinematográfico antifascista a lo largo de diversos momentos históricos y en una gran diversidad de contextos culturales y políticos. Ello permite establecer vínculos entre, por ejemplo, un conjunto de documentales políticos sobre la Guerra Civil española, un documental dramatizado que promueve la modernización sanitaria en el México rural, un drama sionista realizado en los albores de la fundación del estado de Israel, una película sobre el béisbol hecha en Hollywood, y una serie de documentales sobre el arte moderno.

Hemos argumentado que lo que caracteriza la obra de Kline es más bien la *ausencia* de un sello autorial ya que esta ausencia constituye justamente una marca de la precariedad, la dispersión y la persecución que fueron condicionantes de su modo de producción como creador. A la luz de lo expuesto, podemos plantear, incluso, que Kline, no solo fue un vagabundo en el espacio geográfico, sino que también lo fue en el terreno del estilo, pues concebía la realización cinematográfica desde una óptica instrumental o relacionada con la «utilidad». Pese a no estar ausente *per se*, en las películas de Kline el estilo acostumbraba a estar sujeto, en buena medida, a la naturaleza y las necesidades del tema, los enfoques de sus colaboradores, las posibilidades financieras y las infraestructuras de los entornos de producción. Más que esgrimir un credo indisoluble sobre el cine documental o el realismo, Kline saqueó una y otra vez los códigos genéricos y los paradigmas estéticos para concretar una agenda social o política que mutó a lo largo de los años y del

espacio geográfico sin renunciar nunca a su identidad antifascista. En última instancia, la investigación sobre el archivo vagabundo de Kline nos enseña que para dar cuenta de las zonas de sombra de la historia del cine es preciso abandonar los credos sobre los que esta se fundamenta, atendiendo a sus irregularidades, sus desvíos y sus disonancias. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER.
- 1 Con respecto a la mirada del cine de Hollywood sobre la Revolución mexicana, véase Miranda López (2010).
- 2 Consideramos que no cabe leer la expresión *film gypsy* en términos étnicos, sino como alusión a la condición nómada de la práctica de Kline, y que también ha caracterizado históricamente al pueblo gitano. Por ello, proponemos para ese término la traducción «cineasta vagabundo».
- 3 A este respecto, es reveladora la afirmación de Kenneth H. Marcus, quien rescata una confidencia de Bertolt Brecht a Hans Eisler, en la que reconoce que «entre la gente del mundo del cine, conozco a [William] Dieterle, [Fritz] Lang, [Henry] Koster y [Herbert] Kline». Marcus llama la atención sobre el hecho de que, como Brecht, todos ellos, excepto Kline, eran exiliados (Marcus, 2015: 214). La mayor parte de ellos, afirma Marcus, quedaron fuera del circuito comercial del cine a causa de sus convicciones de izquierdas.
- 4 Wasson y Acland se refieren, sobre todo, a películas realizadas en un marco institucional. No obstante, como precisan en la introducción a su libro, este concepto es lo suficientemente multidimensional y flexible para incluir «películas experimentales y numerosas películas didácticas de ficción y de no ficción, así como narrativas y no narrativas» (Wasson y Acland, 2011: 4).
- 5 Se conservan copias de *Corazón de España*, en 35 mm, y de *Victoria de la vida*, en 16 mm, en el MoMA y en Filmoteca Española. En Tamiment Library & Wagner

- Labor Archives se conserva una copia en 16 mm de *With the Abraham Lincoln Brigade in Spain* (Tamiment Library & Wagner Labor Archives, 2021).
- 6 El MoMA conserva copias restauradas de *Crisis* y de *Lights Out in Europe*. Ambas fueron incluidas en la sección «Documenti e documentari» del festival Il Cinema Ritrovato, a cargo de Gian Luca Farinelli (2019 y 2018, respectivamente).
 - 7 La película que estaba dirigiendo era *Journey for Margaret* [Un viaje para Margaret] (1942), drama sobre una niña huérfana en un Londres asediado por las bombas nazis que, a causa de las desavenencias entre Kline y los gerentes de la Metro, terminó completando y firmando en exclusiva W. S. Van Dyke.
 - 8 *Jueves de Excelsior*, 29 de octubre de 1942, p. 38.
 - 9 La prensa de la época señala a Kline como el encargado del proyecto, con Budd Schulberg como guionista (*Motion Picture Daily*, 9 de julio de 1943, p. 6).
 - 10 Sí que trabajó, como guionista, para la RKO —*Juventud salvaje* (Youth Runs Wild, Mark Robson, 1944)— y para Universal Pictures —*Illegal Entry* [Entrada ilegal] (Frederick De Cordova, 1949)—. En esta última ocasión, Kline escribió el guion para una película ambientada en Estados Unidos y México sobre un refugiado polaco que, tras pasar por el campo de exterminio nazi de Dachau, cae víctima de una mafia de tráfico de inmigrantes.
 - 11 A pesar de que los títulos iniciales presentan la película como una simple «historia del pueblo de Palestina, y no de su política», el film expresa claras simpatías hacia la causa sionista.
 - 12 La University of California Los Angeles (UCLA) conserva copias en nitrato de estas películas en 16 y 35 mm, respectivamente.
 - 13 Existen copias de *The Forgotten Village* en diversas instituciones: por citar solo algunas, UCLA, la Stanford Theatre Foundation, el MoMA y la Filmoteca de la UNAM conservan copia de nitrato en 35 mm.
 - 14 Agradecemos a Mikael Levin que nos haya puesto sobre la pista de estos documentos, así como de la copia de la película, que se conserva en la Jerusalem Cinematheque.
 - 15 El guion de este proyecto se conserva en la University of Delaware («Herbert Kline collection related to the film *Barabbas. The Thief and the Cross*»). Agradecemos a Julia Dudley, bibliotecaria de la University of Syracuse, que nos haya llamado la atención sobre esta colección.
 - 16 Agradecemos a Mónica Montes Flores, responsable del Centro de Investigación y Documentación Siqueiros el habernos facilitado el acceso a los materiales relacionados con la producción de *Walls of Fire* en la Sala de Arte Público Siqueiros.
 - 17 La Filmoteca UNAM conserva copia en 16 mm de esta película. Agradecemos a Ángel Martínez, responsable de catalogación de la Filmoteca UNAM, su ayuda en el proceso de localización de esta copia.
 - 18 UCLA conserva una copia en 35 mm de *The Challenge... A Tribute to Modern Art* (1975) y la Cinémathèque Française alberga en su colección una copia de *Acting: Lee Strasberg and the Actors Studio* (1981).

REFERENCIAS

- American Film Institute (2019a). *The Challenge... A Tribute to Modern Art. The AFI Catalog of Feature Films*. Recuperado de <https://aficatalog.afi.com/>
- American Film Institute (2019b). *The Fighter. The AFI Catalog of Feature Films*. Recuperado de <https://aficatalog.afi.com/>
- Benamou, C. L. (2007). *It's All True: Orson Welles' Pan-American Odyssey*. Berkeley: University of California Press.
- Cook, C., Maloney, R. (1939, 14 April). Kline's Coup. *The New Yorker*, p. 11.
- Denning, M. (2011). *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Londres: Verso.
- Elsaesser, T. (2004). The New Film History as Media Archaeology. *Cinemas: revue d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 14(2-3), 75-117. <https://doi.org/10.7202/026005ar>
- Frick, C. (2011). *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press.
- García López, S. (2013). *Spain is US. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)*. Valencia: Universitat de València.
- Geidel, M. (2019). Cinema and Spectators of International Development. *European Journal of American Studies*, 14(4), 1-20. <https://doi.org/10.4000/ejas.15440>

- Herbert Kline. 2019. Recuperado de <https://catalog.afi.com/Person/70034-Herbert-Kline?isMiscCredit=False>
- Hagener, M. (2014). Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. En M. Hagener (ed.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge, Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945* (pp. 283-305). Nueva York: Berghahn.
- Jueves de Excelsior (1942, 29 de octubre). *Lumiere dice... Jueves de Excelsior*, p. 38.
- Kline, H. (1937a). Carta sin destinatario identificado, 3 de enero. Spanish Refugee Relief Association Records, MS# 1181 Part B Box 16; Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library.
- Kline, H. (1939). *A Film of Brazil... and the Argentine*, Film Treatment, Latin American Project. Herbert Kline papers (2016.391.1), United States Holocaust Memorial Museum Archives, Washington, DC.
- Kline, H. (1940, 12 de julio). Down Mexico Way: Report from a Documentary Unit Now Filming Below the Border. *New York Times*, p. X4.
- Kline, H. (1941, mayo). «The Forgotten Village»: An Account of Film Making in Mexico. *Theatre Arts*, 25(5), 336-343.
- Kline, H. (1983). Carta a Angélica Arenal, 15 de febrero. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.
- Kline, H. (1985). *New Theatre and Film, 1934 to 1937: An Anthology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Kline, H. (s. f.). *Misadventures of a Film Gypsy*, manuscrito. Herbert Kline Papers, Special Collections Research Center, Box 2, Syracuse University Libraries.
- Marcus, H. H. (2015). *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Miranda López, R. (2010). La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución mexicana. En P. Ortiz Monasterio (ed.), *Cine y revolución: La revolución mexicana vista a través del cine* (pp. 183-205). México DF: Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional.
- Motion Picture Daily (1943, 9 de julio). Kline is in Mexico for 'The Mexican'. *Motion Picture Daily*, p. 6
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- New York University Libraries (2021a). *About Tamiment*. Recuperado de <https://guides.nyu.edu/tamimentlibrary/about-tamiment>
- New York University Libraries (2021b). *Abraham Lincoln Brigade Archives*. Recuperado de <https://guides.nyu.edu/tamimentlibrary/alba>
- Nugent, F. S. (1939, 13 de marzo). «Crisis», Herbert Kline's Brilliant Documentary of the Sudeten, Shown at 55th Street Playhouse. *The New York Times*, p. 17.
- Pineda Franco, A. (2019). *The Mexican Revolution on the World Stage: Intellectuals and Film in the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press.
- Ramírez, G. (1992). *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Segal, A. (1981). Entretien avec Joris Ivens. *L'Avant-Scène du Cinéma*, 259-260, 1-15.
- Slide, A. (1992). *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*. Jefferson: McFarland & Company.
- Spanish Refugee Relief Association Records, 1935-1957 (2021). Recuperado de http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4079355/
- The Architectural Digest (1963, marzo). The Lytton Center for Visual Arts, Hollywood, California. *The Architectural Digest*, 136-142.
- USHMM (2021a). *About the Museum. A Living Memorial of the Holocaust*. Recuperado de <https://www.ushmm.org/information/about-the-museum>
- USHMM (2021b). *Academic Research*. 2021. Recuperado de <https://www.ushmm.org/research>
- Vallance, T. (1999, 18 de febrero). Herbert Kline. *Independent Review*, p. 6.
- Wasson, H., Acland, C. (2011). *Useful Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Wood, D. M. J. (2020). Docudrama for the Emerging Post-War Order: Documentary Film, Internationalism and Indigenous Subjects in 1950s Mexico. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17(2), 193-208. https://doi.org/10.1386/slac_00018_1

UN ARCHIVO VAGABUNDO: HERBERT KLINE Y LOS ITINERARIOS TRANSNACIONALES DEL ANTIFASCISMO CINEMATográfico

Resumen

Este artículo examina la itinerancia transnacional de Herbert Kline, cineasta estadounidense antifascista cuya carrera se extiende desde la década de 1930 hasta mediados de 1980. A lo largo de cinco décadas, Kline se desplazó por Europa, Estados Unidos, Palestina y América Latina, siguiendo el impulso de combatir el nazismo y el fascismo y promover la democracia radical a través de su práctica cinematográfica. Partiendo de las teorizaciones de Naficy y Marks sobre el cine de la diáspora y el exilio, pero eludiendo el enfoque autorial, tomamos la autodefinición de Kline como *cineasta vagabundo* para dar cuenta de una obra enormemente heterogénea y discontinua que comprende documentales y ficciones, películas finalizadas y otras incompletas, así como proyectos que nunca se desarrollaron. Por lo demás, el artículo propone que el estudio de un cineasta como Kline requiere de una investigación metodológica múltiple y compleja para poder dar cumplida cuenta de lo que denominamos el *archivo vagabundo* del cineasta.

Palabras clave

Herbert Kline; cine; antifascismo; internacionalismo; archivo.

Autores

David Wood (Poole, 1976) es doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad de Londres e Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Investiga sobre el cine mexicano y latinoamericano, con un interés particular en cine documental y experimental, y actualmente escribe un libro sobre archivos fílmicos y el cine de archivo en México. Es autor de *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017) y coeditor de *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, 2022). Contacto: dwood@unam.mx

A WANDERING ARCHIVE: HERBERT KLINE AND THE TRANSNATIONAL ITINERARIES OF ANTI-FASCIST FILMMAKING

Abstract

This article analyses the transnational and itinerant work of the US anti-fascist filmmaker Herbert Kline, whose career spanned five decades from the 1930s to the 1980s. Kline's urge to combat Nazism and fascism and to promote radical democracy through film took him to Europe, the US, Palestine and Latin America. Taking as our starting-point the theories by Naficy and Marks on diasporic and exilic cinemas, but avoiding an authorial approach, we take up Kline's own self-definition as a *film-gypsy* to account for a highly heterogeneous and discontinuous oeuvre that comprises finished and uncompleted films as well as unmade film projects; and documentary, fiction and dramatised documentary films. Furthermore, the article proposes that the scholarly study of a filmmaker such as Kline calls for a multiple and complex research methodology in order to fully account for what we call the filmmaker's *gypsy archive*.

Key words

Herbert Kline; Cinema; Anti-fascism; Internationalism; Archive.

Authors

David Wood (Poole, 1976) has a PhD in Latin American Cultural Studies from the University of London and works as a Full Researcher at the Institute of Aesthetic Research, National Autonomous University of Mexico. He specialises in Mexican and Latin American film, with a particular interest in documentary experimental film, and is currently completing a monograph on film archives and archive-films in Mexico. He is the author of *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (UNAM/La Carreta, 2017) and co-editor of *The Poetry-Film Nexus in Latin America: Exploring Intermediality on Page and Screen* (Legenda, 2022). Contact: dwood@unam.mx

Sonia García López (València, 1977) es doctora por la Universitat de València y profesora e investigadora en la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo Tecmerin. Sus intereses de investigación giran en torno a las relaciones entre cine e historia, el documental y el cine de vanguardia y la teoría del archivo. Es autora de *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (Cuadernos Tecmerin, 2016) y *Spain is US. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* (UVEG, 2013), así como coeditora de *Contraculturas y subculturas del cine latinoamericano (1975-2015)* (Tirant lo Blanch, 2019) y *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (2009).

Contacto: sogarcia@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Wood, D.. García López, S. (2022). Un archivo vagabundo: Herbert Kline y los itinerarios transnacionales del antifascismo cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 69-86.

Sonia García López (Valencia, 1977) has a PhD from the University of Valencia and works as a lecturer at the Carlos III University of Madrid, where she forms part of the Tecmerin research group. Her research interests include the relationships between film and history, documentary and avant-garde films, and archive theory. She is the author of *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* (UVEG, 2013), and co-editor of *Contraculturas y subculturas del cine latinoamericano (1975-2015)* (Tirant lo Blanch, 2019) and *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (2009). Contact: sogarcia@hum.uc3m.es

Article reference

Wood, D.. García López, S. (2022). A Gypsy Archive: Herbert Kline and the Transnational Itineraries of Anti-Fascist Filmmaking. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 69-86.

recibido/received: 21.12.2021 | aceptado/accepted: 15.02.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

IMPERMANENCIA DE LAS IMÁGENES, COLONIALISMO Y EMIGRACIÓN. UNA VERDAD LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO

RICARDO ÍSCAR

LYDIA SÁNCHEZ

SERGIO VILLANUEVA BASELGA

En la fotografía analógica la imagen se forma cuando los fotones de luz impresionan la película, afectando a los haluros de plata que la cubren. La imagen permanece así esperando ser revelada y transformarse en plata pura. Hasta entonces es una imagen latente. Todo aquello que está subexpuesto, se dice que está bajo el nivel de velo; es decir, no existe información que pueda ser revelada (en inglés, la terminología para este fenómeno es *fog level*).

Cuando filmamos registramos lo que vemos, pero existe una información que se añade a la imagen y viaja con ella, de incógnito, a pesar de nosotros. Las imágenes de archivo a menudo llevan una vida independiente de su autor, parecen huérfanas, pero contienen cierto código genético y cultural interpretable. Acorde a ello las películas rodadas por los europeos en las colonias, en el siglo XX, se revuelven hoy día contra sus autores, revelando una imagen que estuvo latente durante muchos años: la de la explotación del otro, la de

la supuesta superioridad racial blanca, de su cultura y religión.

El presente artículo reflexiona sobre la información latente en las imágenes coloniales y lo conecta con la teoría de la colonialidad del poder del sociólogo peruano Aníbal Quijano. Estas imágenes, reinterpretadas, constituyen una radiografía del pensamiento eurocéntrico. Asimismo, establecen un nexo entre el colonialismo y la emigración contemporánea. Con el fin de establecer esta relación, en este artículo se analizan diversos ejemplos fílmicos de reinterpretación de las imágenes coloniales, así como de la utilización del material de archivo para reflexionar sobre la emigración y la huella que esta deja en el núcleo familiar. Entre los films analizados se encuentran *Moeder Dao, de schildpadgelijkende* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh

Khosrovani, 2020) y *We Were So Beloved...* (Manfred Kirchheimer, 1986). Por último, se establece una diferenciación entre la función del archivo como ilustración o evocación de un pasado y su uso como arqueología y ontología de la imagen, reflexionando sobre el desgaste que el tiempo produce en el material y su carácter espectral.

EL ARCHIVO COMO GÉNERO

El cine de lo real es esencialmente un medio para registrar el instante, un momento que no se deja capturar sino como reflejo, sombra de lo que fuimos en el segundo anterior. Esta sucesión de fotografías que reproduce, en el presente, una presencia, no dejan de ser siempre pasado, incluso de lo contemporáneo. De esta manera poca diferencia hay entre una imagen nuestra, en este instante, y la de nuestros abuelos. En esencia cuentan la misma historia y serán ontológicamente lo mismo en unos años, aunque ahora nos sea más provechoso ignorarlo.

Siguiendo la tesis de Baron (2013: 21), cualquier imagen se convertirá con el tiempo en material de archivo, si no ha desaparecido por completo. Muchas de nuestras fotografías, películas en Super-8 o digitales, acabarán con suerte en filmotecas, olvidadas en algún desván o expuestas de forma anónima en el rastro. Quedarán esperando que alguien las descubra para contar una historia en gran medida distinta a la original. Tal y como expresó Hall (2001), las imágenes del pasado pueden servir para ilustrar la Historia y tratar de reconstruirla, por mucho que ello sea siempre de manera parcial y sesgada, aludiendo a su carácter probatorio, a la certidumbre de su existencia que toda imagen reclama (no ya de su interpretación). Pero también pueden servir para reflexionar sobre la imagen misma, sobre su valor referencial, sobre conceptos como tiempo y espacio o la cultura que las formó.

Esfir Shub fue pionera en la utilización del material de archivo con fines de reconstrucción

histórica. Su película *Padenie dinastii Romanovykh* (*La caída de la dinastía Romanov*, 1927) ilustraba la distancia entre los gobernantes de la Rusia zarista y el pueblo, lo que motivó la revolución de 1917. Cabe recordar que para Shub aquellas imágenes eran relativamente contemporáneas, quizás de 15 años antes. Su valor pues, para ella, era fundamentalmente demostrativo.

La utilización del material de archivo como ilustración de la pretendida verdad histórica ha sido el método utilizado por infinidad de obras posteriores. La mayoría hemos crecido con películas sobre la Segunda Guerra Mundial elaboradas con viejas imágenes en blanco y negro y un narrador. Se utilizaba el archivo en su sentido más clásico, como prueba de que algo sucedió y sosteniendo una argumentación persuasiva para ilustrar la gran Historia, aunque el resultado final no dejara de ser una mitificación. Incluso se utiliza el archivo como prueba de algo pasado que se reproduce y autojustifica en el presente (Hallam, Roberts, 2011).

Pero hay otras lecturas posibles. Las imágenes no siempre muestran lo que creemos ver. Las acciones que rodamos en un momento, cuando no forman en origen parte de un relato clausurado, y en ocasiones incluso así, pueden revelar una información distinta de la cual no éramos conscientes. El tiempo lo cambia todo, también los códigos

EL CINE DE LO REAL ES ESENCIALMENTE UN MEDIO PARA REGISTRAR EL INSTANTE, UN MOMENTO QUE NO SE DEJA CAPTURAR SINO COMO REFLEJO, SOMBRA DE LO QUE FUIMOS EN EL SEGUNDO ANTERIOR. ESTA SUCESIÓN DE FOTOGRAFÍAS QUE REPRODUCE, EN EL PRESENTE, UNA PRESENCIA, NO DEJAN DE SER SIEMPRE PASADO, INCLUSO DE LO CONTEMPORÁNEO

culturales y la interpretación de las imágenes. Lo que creemos correcto en una época, años más tarde deja de serlo. Muestra de ello es la revisión de las imágenes rodadas por los imperios en sus colonias desde 1895 hasta la independencia de estas.

IMÁGENES DEL COLONIALISMO

Cuando los hermanos Lumière inventan el cinematógrafo, en 1895, las potencias europeas se reúnen en la Conferencia de Berlín al objeto de delimitar la ocupación efectiva del continente africano. Así, al tiempo que se abolía la esclavitud, se legitimaba la explotación de la población autóctona y de sus riquezas. El Congo fue un ejemplo paradigmático como propiedad del rey Leopoldo II de Bélgica. A excepción de Abisinia (Etiopía) y Liberia, el resto de África se repartió en 1895 entre Francia, Reino Unido Alemania, Portugal, España y Bélgica. Por no hablar del resto de posesiones de estos y otros estados en el planeta, como los holandeses, el enorme Imperio ruso o el Otomano, a los que se unieron a final de siglo los Estados Unidos y Japón. Su auge a finales del siglo XIX fue debido a las necesidades expansionistas provocadas por la Revolución Industrial, la necesidad de materias primas y el auge del nacionalismo.

La fotografía primero¹, y el cine después, documentaron extensamente los países dominados, con una intención antropológica, propagandística o exótica. Como afirma Santana Pérez (2011: 22):

Desde sus inicios la fotografía no es concebida como un pasatiempo ni como una forma de manifestación artística, sino que cumplirá claramente una función social, militar y política. Se convertirá en una herramienta eficaz en manos del colonialismo e imperialismo europeo y estadounidense.

Conscientes del poder propagandístico de la cámara se crearon en los años 30 del siglo XX, tanto en Bélgica como en Francia o Inglaterra, departamentos que utilizaban el cine como propaganda colonial (como el belga Fonds Colonial de la Propagande Économique et Social). En España

aún recordamos la propaganda de la misión colonial española en Guinea Ecuatorial mostrada por el NO-DO. Odartey-Wellington (2015: 62) menciona el caso de una productora, Hispania VTR, que escribió en 1926 una carta al gobernador español de Fernando Poo «donde proponía rodar un documental titulado *Información cinematográfica de Fernando Poo*» y que iba a ser «la más hermosa propaganda que se pueda hacer de nuestras posesiones en el Golfo de Guinea». Pero, ¿qué contaban realmente estas imágenes? En realidad, una historia de prejuicios y explotación capitalista, como bien afirma Odartey-Wellington (2015: 61):

El cine documental se construye sobre el poder asimétrico y la subyugación, a veces disimulada, que engendra la marginalización y la mirada exótica sobre la cultura ajena. El documental y otros medios para cazar imágenes como la fotografía son herramientas adecuadas para el imperialismo.

Esta revisión del pasado enlaza con el influyente pensamiento descolonizador de Frantz Fanon (1961) y Albert Memmi (1957) y con los estudios poscoloniales impulsados más tarde por Edward Said (1978) o Walter Dignolo (1995), entre otros. En base a ello, tras la independencia de la mayor parte de las colonias a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se produjo una relectura de la historia colonial y de las imágenes que sirvieron para justificarla. Veamos dos ejemplos notables de ello: *Moeder Dao, de schildpadgelykende* —“*Madre Dao, la leyenda de la tortuga*”— (1995) de Vincent Monnikendam utiliza material de archivo rodado en lo que entonces eran las Indias Holandesas (Indonesia) entre 1912 y 1933. Las imágenes habían sido filmadas por empresarios y colonos holandeses para documentar su forma de vida y el trabajo en sus fábricas. La intención era en gran medida demostrar la eficacia de la colonización, lo modernas que eran sus factorías, lo bien que trabajaban sus empleados o como la religión había llegado para salvar a la población. Los colonos habían traído las costumbres occidentales, la música, los transportes, la educación y la sanidad. Sin embargo, lo que



Figura 1. Fotograma de *Moeder Dao, de schildpadgelijkende*

las imágenes revelan sesenta años más tarde es la ignorancia por parte de los colonos de la cultura del lugar, de la religión y costumbres ancestrales de los propios indonesios. Vemos a los empresarios vestidos de blanco, con los clásicos sombreros Salacots, a sacerdotes cruzando ríos que les son ajenos, cayendo en ellos y siendo finalmente transportados en brazos por los indonesios, vemos a niños temblorosos recibiendo el bautismo con rostros serios (no sabemos si por la importancia del momento del ingreso oficial en la fe recién adquirida o por puro terror), sacerdotes tratando de formar una banda de música occidental con un grupo de jóvenes, obreros trabajando en cadena, de forma mecánica, mirando a la cámara con te-

LOS COLONOS HABÍAN TRAÍDO LAS COSTUMBRES OCCIDENTALES, LA MÚSICA, LOS TRANSPORTES, LA EDUCACIÓN Y LA SANIDAD. SIN EMBARGO, LO QUE LAS IMÁGENES REVELAN SESENTA AÑOS MÁS TARDE ES LA IGNORANCIA DEL COLONIALISMO DE LA CULTURA DEL LUGAR, DE LA RELIGIÓN Y COSTUMBRES ANCESTRALES DE LOS PROPIOS INDONESIOS

mor. Un material, pues, que revela una diferente verdad, a pesar de las intenciones iniciales.

La extraordinaria película de Monnikendamm (figura 1), con su hábil utilización del montaje y del sonido, es asimismo producto de su época. El director opone el mundo primigenio a la irrupción colonial mediante una leyenda que narra los míticos orígenes del mundo, al tiempo que la utilización del sonido cumple la función de contrapunto, ayudando a reinterpretar las imágenes. Ejemplo de ello es la secuencia en la que un sacerdote catequiza a un grupo de jóvenes mientras escuchamos cantos gregorianos, añadidos por Monnikendamm, mezclados con sonidos de la selva, reforzando así lo absurdo de la evangelización. Como afirma Santana Pérez (2011: 23) los misioneros utilizaban la fotografía «como testimonio de sus acciones cristianas y de la «proeza» de su evangelización ante el pueblo indígena. La fotografía debe exaltar la grandeza de Cristo en estas tierras vírgenes y la «valentía» y serenidad de sus instrumentos, los misioneros».

En otro momento un tróvelin nos introduce en un largo pasillo mientras escuchamos un sonido grave, propio de una escena de terror. Nos encontramos en un hospital. Las siguientes imágenes, con el mismo sonido, son difíciles de ver: muestran niños y bebés llenos de llagas y erupciones, gente con partes del cuerpo comidas por las úlceras y la lepra. Ahora bien, a pesar del impacto psicológico de las imágenes, tras el horror de la escena hay la posibilidad de otra lectura, que no consta en el montaje: la colonización explotó al pueblo indígena, fue un gran mal y llevó también enfermedades y muerte, pero uno de los escasos elementos positivos pudo ser la labor de los médicos y enfermeras. Las imágenes en *Moeder Dao* no dejan dudas sobre lo que supuso el colonialismo y demuestran que el pasado es siempre interpretable, también la misma película.

Las imágenes de archivo son la materia prima de todo el trabajo analítico y político de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi. Utilizan la apro-

piación de imágenes encontradas para darles un sentido distinto. En *Dal Polo all'Equatore* (1986) trabajan con el ingente material filmado por el pionero italiano Luca Comerio (1874-1940), que llegó a ser cineasta del rey filmando la llegada de marines italianos a Libia en 1911 o safaris desde el Polo Sur hasta África, para más tarde acabar olvidado y en la miseria. Setenta años más tarde Gianikian y Lucchire filman sus fotogramas, incluidas las manchas de ácido, para contar una historia bien distinta a la imaginada por Comerio: una crítica al imperialismo y el colonialismo. Ello junto a la crítica a la guerra y a la violencia física, social y política, constituye el núcleo de su filmografía.

Al inicio de una obra posterior, *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (2001), un intertítulo con una cita de Giovanna Marini nos señala ya la dirección: «El hombre blanco posee una cualidad que le ha hecho andar el camino: la falta de respeto. El blanco no se detiene por nada». Esta frase, cantada a una sola voz, como una plegaria, es repetida sobre imágenes de ricos maharajás en un barco, junto a los también ricos blancos. Las imágenes nos llevan a un viaje por la India, donde los blancos son recibidos por los poderosos, homenajeados. Vemos desfiles, marchas de elefantes (figura 2), fiestas, visitando ciudades y monumentos, donde toman el té y son servidos; pero también vemos a niños harapientos mirando a cámara y trabajando el campo. La música y las frases cantadas sirven de puntuación en unas imágenes ralentizadas, viradas, a veces reencuadradas, otras en negativo. Todo ello para producir un extrañamiento cuya función es agudizar la mirada, ver detalles, reflexionar sobre nosotros en lugar de trasladarnos a otra época. No se trata del carácter de prueba histórica del pasado sino de una nueva lectura de las imágenes encontradas, de hacerlas contemporáneas para ver cómo somos. En definitiva, ese turismo de élite es próximo a nuestro turismo de masas, que ve el mundo como un espectáculo y no como un compromiso humano. Un turismo a las antiguas colonias cuya cara opuesta



Figura 2. Fotograma de *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali*

son los viajes de emigrantes contemporáneos a los antiguos imperios.

Tanto la obra mencionada de Monnikendam, como las películas de Gianikian y Lucchi, están íntimamente relacionadas con la decolonialidad, cuyo mayor representante teórico es Aníbal Quijano, quien defiende que el fin del colonialismo no terminó con la colonialidad, sino que esta fue continuada por el imperialismo económico y la globalización y que está intrínsecamente ligada al poder. La teoría de la decolonialidad ejerce una crítica al pensamiento eurocéntrico y a una concepción del mundo basada en las ideas de raza y capitalismo. Según ello los países que fueron colonizados, comenzando por América latina, han de liberarse de las herencias de poder eurocéntrico aún vigentes en su economía, cultura y sociedad, empezando por el concepto de raza y de Estado-nación.

Según Quijano (2000: 246) en la conquista de América

los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial. Esa codificación fue inicialmente establecida, probablemente, en el área britano-americana. Los negros eran allí no solamente los explotados más importantes, pues la parte principal de la economía reposaba en su trabajo. Eran, sobre todo, la raza colonizada más importante, ya que los indios no formaban parte de esa sociedad colonial. En consecuencia, los dominantes se llamaron a sí mismos blancos.

La obra de René Gardi, que revisamos a continuación, ejemplifica esa actitud eurocéntrica dominante.

DECOLONIZAR LA PROPIA MIRADA

Gardi fue un escritor y cineasta suizo conocido en los años sesenta por sus libros de viajes y películas africanas como *Mandara* (1959) y *Die letzte Ka-*

rawane ("La última caravana") (1967). Sesenta años más tarde, su compatriota, el cineasta Mischa Hendinger, revisa en *African Mirror* (2019) el material rodado por Gardi en Camerún, durante los años 40 y 50, sin alterarlo, pero intercalado con las entrevistas que el propio Gardi daba en la televisión suiza y los testimonios recogidos en sus diarios. La asociación de todos estos elementos y el paso del tiempo muestra, como bien indica el título, que estas películas lo que verdaderamente reflejaban era una mirada paternalista y colonial. Gardi idealizaba el norte de Camerún y la región de Mandara, al tiempo que infravaloraba la capacidad de adaptación de los africanos, sin verlos en plano de igualdad, confirmando los prejuicios mencionados por Gutiérrez Rodríguez (2018: 17):

La diferencia colonial parte de la idea de que la población colonizada es fundamentalmente diferente e intrínsecamente inferior al colonizador. Concibe al Otro como radicalmente inasimilable, oscilando entre las posiciones de extrañeza y similitud. Las políticas migratorias reiteran tal objetivación racializada que recuerda los tiempos coloniales.

De esta manera unas imágenes, que formaban parte de un relato cerrado, muestran años más tarde la mentalidad colonial y eurocéntrica escondida bajo el nivel de velo de una mirada pretendidamente antropológica y bondadosa. Las imágenes de Gardi (figura 3) se utilizan en *African Mirror* como acumulación de pruebas para construir un sutil argumento: finalmente, cómo filmamos y cómo miramos, es siempre un reflejo de nuestros propios prejuicios. Al mirar a otros se ve un autorretrato.

Esta idea de raza, de la diferencia por oposición entre los blancos y los otros, ya sean estos negros, indios o asiáticos, entre dominantes y dominados, sirvió según Quijano (2000: 2) para la constitución de Europa «como nueva identidad» y para la expansión del colonialismo europeo en el resto del mundo. Para ello fue necesario construir un sistema de producción, explotación y distribución de los productos articulado «alrededor de la

Figura 3. René Gardi filmando





Figura 4. Aïcha y Mabrouk en *Leur Algérie*

relación capital-salario [...] y del mercado mundial. Quedaron incluidas la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad y el salario [...] De ese modo se establecía una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial».

El colonialismo clásico terminó con la independencia de las colonias, pero no la dependencia de estas de sus estructuras de poder. Ello nos lleva a la emigración y la actitud ante ella de los Estados, pues la misma idea de Estado-nación se configuró, según Aníbal Quijano, acorde a criterios de pretendida homogeneidad e identidad. Así los Estados encuentran en la emigración, proveniente en su mayoría de las antiguas colonias, de otras razas, un elemento de inestabilidad. Sin embargo, esa emigración es en parte consecuencia del colonialismo y de las desigualdades generadas por esa «matriz colonial del poder», como veremos a continuación.

MEMORIAS Y TRAUMAS FAMILIARES DE LA EMIGRACIÓN

La emigración se concibe como un sueño, una promesa, una necesidad. Tras ello está la realidad del viaje y las dificultades en el proceso de adaptación. En el nuevo país, el viejo hogar se convierte en añoranza y en esperanza de retorno. Sin embar-

go, a menudo ese retorno nunca llega o bien está lejos del ideal, pues la experiencia migratoria ha dejado huellas imborrables. Esa nueva realidad, la del emigrante y las dificultades de adaptación, inherentes al concepto de extranjero, es perceptible en las dos películas que trataremos a continuación. Ambas utilizan el archivo para rememorar el pasado, pero de manera bien diferente, tanto a la hora de reconstruir la memoria como en las causas de la inadaptación. La una es una familia argelina, de origen humilde, cuyo sueño de regresar a su tierra se convierte en un mito agotado que se desvanece; la otra es una familia iraní acomodada, que al regresar a su país enfrenta la adaptación de manera opuesta. Ambas terminan en separación y son solamente la nieta o la hija las que exorcizan los fantasmas del pasado, libres de una identidad nacional y cultural unívoca.

En *Leur Algérie* (2020) la directora Lina Soualem filma a sus abuelos, Aïcha y Mabrouk, unos emigrantes argelinos que llevan en Francia más de sesenta años y que ahora se han separado (figura 4). Con la cámara al hombro Soualem les pregunta sobre su pasado, cómo se conocieron, la noche de bodas, las razones por las cuales emigraron, por qué se han separado o por qué no han regresado a Argelia. La nieta conversa con ellos y pone en funcionamiento la memoria mezclando conversaciones y material de archivo familiar, en parte rodado por su padre años atrás o con extractos del documental *La Guerre d'Algérie* (1972) de Yves Courrière y Philippe Monier.

La directora utiliza también numerosas fotografías antiguas y videos caseros, filma y provoca determinadas reacciones (la risa nerviosa de su abuela) al visionar el material o frente a las preguntas insistentes de la nieta. Su padre, un actor de teatro, la ayuda y se convierte en el tercer personaje. Él mismo es víctima de aquel sueño del regreso a una Argelia mitificada, que nunca se formalizó. La realidad era Francia y el silencio de la emigración.

Al abuelo le filma Soualem visitando la antigua fábrica de cuchillos, donde trabajó toda su vida, con una nostalgia del tiempo pasado, y sin saberlo de una de las constantes del mundo colonial y postcolonial: las fábricas y la mano de obra. Un fenómeno que se extendió por Europa en el siglo XX, como afirma Encarnación Gutiérrez (2018: 17):

A fines de la década de 1940 y en la de 1950, los ciudadanos de las colonias inglesas en el Caribe y el subcontinente indio llegaron al Reino Unido. Estos ciudadanos británicos fueron vistos como exteriores a la nación y contruidos como inmigrantes. En Francia, en la década de 1950, ocurrió una situación similar cuando los ciudadanos de las colonias francesas del norte de África llegaron al hexágono (Francia). La presencia de estos (antiguos) sujetos coloniales en la sede del imperio desafió el mito público de que los estados-nación europeos estaban aislados de los circuitos del colonialismo y el imperialismo.

Esa incongruencia encuentra su expresión en estos viejos emigrantes. El abuelo argelino representa el trabajo en Thiers y tras ello no hay nada, solo su silencio. La abuela representa la casa y la dedicación a la familia. La vemos en la cocina y visionando material de archivo o videos de bodas y reuniones familiares. Ambos, el trabajo y la casa forman el binomio de la emigración como bien afirma el sociólogo Abdelmalek Sayad (Gil Araujo, 2010: 165):

Hay dos dimensiones esenciales que estructuran toda la condición de existencia del obrero: el trabajo y la vivienda. Toda su vida, todas sus reivindicaciones principales pasan por esos dos ejes. [...] Esa es la especificidad del trabajador inmigrado, ahí está contenida buena parte de la historia de la inmigración.

Nos habla así la directora del origen mísero de sus abuelos en Argelia y de sus antepasados, dibujando también la disparidad de sus caracteres: él callado y seco, ella vivaz y risueña. Poco a poco se construye el retrato familiar al tiempo que nos sumerge en la historia de la colonización francesa,

de la explotación y represión del pueblo argelino y de la emigración que nutrió las fábricas galas. Las imágenes de archivo sirven para recordar un pasado y como catalizador; así lo expresa la propia directora en referencia a las imágenes de *La Guerre d'Algérie* (1972): «Era para poder hablar de Argelia y del contexto político con mis abuelos y situarles en la historia, particularmente en la masacre de Sétif en 1945, porque ellos todavía estaban en Argelia y vivían a 20 kilómetros de allí. Mostrar esas imágenes a mi abuela fue una forma de reactivar un poco su memoria»².

Leur Algerie confronta el país dejado con el país soñado, convirtiéndose el soñado en la realidad anodina y desprovista de poesía, y lo que en su día fue real en recuerdo mitificado. Los viejos emigrantes argelinos son consecuencia de una determinada política francesa. Tras la colonización y la emigración nunca se cumplirá el sueño de re-

Figura 5. Los padres en *Radiograph of a Family*



gresar a casa. Nos enfrenta así mismo a la dificultad de la adaptación y asimilación de los extranjeros por un Estado-nación configurado según unos patrones identitarios. Y es que según Abdelmalek Sayad (2010: 168):

Para que haya inmigración es preciso que haya fronteras y territorios nacionales, es preciso que haya extranjeros. La propia figura del extranjero obliga hablar del Estado nacional.

Al mismo tiempo Sayad (2010: 168) ridiculiza el proceso de naturalización del extranjero, dependiente de un acto arbitrario:

Hasta diez minutos antes de la medianoche una persona es argelina; a medianoche y un minuto —esto es, cuando el acto aparece en el Diario Oficial— es francesa. Es un acto de magia en el cual se construye la naturalización.

Una función de prestidigitación con consecuencias prácticas de extraordinaria relevancia para el emigrante, pero que no le convierte en otra persona. No será hasta la tercera generación, la de la directora, que coexistirán las dos nacionalidades, la argelina y la francesa, además de la palestina, sin entrar en conflicto. *Leur Algerie* dibuja los desajustes que produce la emigración en las personas y las incongruencias del país de acogida. Las dos casas separadas de los abuelos parecen simbolizar la dificultad de armonizar dos territorios, la realidad práctica de una vida en Francia y la vinculación sentimental con Argelia. Sin ser de aquí o de allá. El hecho de la partida produjo ya un desarraigo difícil de sanar. Pero el regreso tampoco es fácil, cómo veremos a continuación.

Firouzeh Khosrovani recorre un camino inverso en su película *Radiograph of a Family* (2020), tanto en la forma de utilizar el material de archivo como en el objeto: las consecuencias en una familia de la divergencia ideológica. La directora narra la historia de sus padres (figura 5), cómo se conocieron y se casaron (ella en Teherán contrayendo matrimonio con una fotografía de su prometido, ya que este estaba estudiando medicina en Suiza), la vida pujante en el país helvético, las vacaciones

en la nieve, las fiestas, el jazz o el posterior regreso a Irán y lo que este supuso para la familia. Reconstruye con ello parte de la intrahistoria de la diáspora persa de los años sesenta. Es también la historia de dos inadaptados: la madre, fiel a unas tradiciones rigoristas, no consigue aceptar la Suiza secular y sus valores liberales, al tiempo que el padre, acostumbrado al nivel de vida y cultura europeas, no conseguirá integrarse en la sociedad fundamentalista de los ayatolás tras regresar a Irán. Khosrovani muestra así dos posiciones alejadas: la del hombre liberal y amante del arte y la de una mujer religiosa que sigue la vía de la revolución islámica y encuentra en ella su destino. Al contrario que los abuelos en *Leur Algerie*, los padres en *Radiograph of a Family* permanecerán en la misma casa de Teherán, pero también en el fondo irremediablemente separados: el padre como un extraño en su propia tierra y en su propio hogar; su emigración era solo de ida, pues el país al que regresa es otro.

Recordemos el contexto histórico: los años 50 en Irán se caracterizan por la elección democrática de Mosaddeq como primer ministro y la nacionalización del petróleo. Ante ello, los servicios secretos británicos y estadounidenses intervinieron en 1953 para derrocar a Mosaddeq y colocar al Sha Reza Palevi, lo que sería el primer golpe de estado provocado por la CIA para cambiar el rumbo de otro país, una acción de dominio postcolonial en beneficio de la petrolera BP (British Petroleum)³. Es en estos años cuando el padre emigra a Suiza a estudiar medicina, especializándose en radiología. En 1979, cuando ya ha regresado la familia a Irán, la dictadura monárquica del Sha Reza Palevi es abolida por la revolución popular, impulsada por los chiitas, instaurando una República Islámica. En ese contexto revolucionario y en la religión la madre encontrará el objetivo de su vida.

Para reconstruir la relación entre sus padres y mostrar los choques entre distintas concepciones del mundo, la directora utiliza las voces de una actriz (para su madre) y de un actor (para su padre)

que leen las cartas e interpretan los diálogos escritos por ella misma. Estos textos se combinan con 140 fotografías del álbum familiar y fragmentos de películas rodadas por amigos y familiares en Super-8 y 16mm. Pero además de estas filmaciones, vemos imágenes de otras mujeres y hombres anónimos, que podrían haber sido sus padres, sacadas de la televisión iraní y suiza y que evocan la vida en los años cincuenta y sesenta. El archivo se convierte así en un vehículo para imaginar lo que podría haber sido la realidad pasada, al tiempo que sugiere otras vidas y otras historias posibles, contiguas a la de sus padres. De igual forma, los hipotéticos diálogos son reconstruidos para sugerir un pasado que la directora conoce bien, personificándose ella misma en una niña pintando sobre las fotografías rotas de su familia, para rehacer sus rostros y sus figuras o refugiándose de las explosiones en las calles de Teherán durante la revolución. Así el material de archivo no solo sirve como ilustración sino como sugestión.

Su recuerdo no es sino narración, una construcción sobre girones de realidad. Pero la utilización referencial del archivo, y no como mera ilustración o prueba de veracidad, genera confianza. Tras los elementos ficcionales emerge así una memoria auténtica, de igual manera que la forma poética revela la realidad tras ella. El viaje y el regreso terminan ambos en una inadaptación: la de la madre que no consigue adaptarse a un nuevo país y a una nueva cultura, por cuanto el anclaje a la suya propia se lo impide, y la del padre cuyo regreso le convierte en un exiliado interior, un extraño en su propia tierra. La ideología es una barrera difícil de franquear, a veces más aún que la diferencia geográfica.

EL ARCHIVO COMO EVOCACIÓN Y SUPERVIVENCIA

Emigración, exilio y diáspora aparecen, a través de los tiempos, como las distintas caras de una vieja moneda, gente que se ve obligada a dejar su fa-

milia, su casa y su tierra para comenzar una nueva vida. Uno de los ejemplos más notables es *We Were So Beloved...* (1986), del cineasta norteamericano Manfred Kirchheimer, una de las películas más certeras en rastrear la emigración de los judíos alemanes en la Alemania nazi.

El director filma a la comunidad judía de Washington Heights, un barrio situado al norte de Manhattan, en Nueva York. Curiosamente el vecindario debe su nombre al fuerte Washington, construido para oponerse a las tropas británicas durante la guerra de la independencia norteamericana (1775-1783), en las que las trece colonias se alzaron contra Gran Bretaña. A partir de 1933, con la llegada de Hitler al poder en Alemania, un gran número de familias judías y más tarde, los supervivientes de los campos de exterminio, emigraron a este barrio. Cincuenta años después, Kirchheimer los entrevista, conversa con ellos con la cercanía del amigo y vecino. Su padre, uno de los protagonistas del documental, emigró a los Estados Unidos en 1936, ante las alarmantes señales de lo que podía pasar en Saarbrücken, llevando con él a su familia.

El director tenía cinco años cuando llegó a Nueva York. Su propia historia le legitima para sentarse frente a los testigos y a utilizar sus propias reflexiones en *off* para guiar la narración. La

Figura 6. Fotograma de una felicidad revocada en *We were so beloved*



proximidad, hablando en sus casas, en la cocina o en el sofá, hace que los personajes parezcan cómodos, a pesar de la tragedia que relatan. La oralidad, la fuerza de la palabra para hacer presente el recuerdo, de manera similar a los testigos de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), guía una narración en la que el primer plano y el plano medio exhibe toda su fuerza. Pero, a diferencia de Lanzmann, opuesto radicalmente a la inclusión de cualquier material de archivo como herramienta de recordar el pasado, Kirchheimer se sirve de él para restituir parte de la vida de una comunidad, para generar la atmósfera, los girones de una época. No se trata de ilustración, de apoyar un argumento persuasivo, sino de una evocación. No se trata de demostrar, sino de imaginar lo que fue y lo que no pudo ser.

A través de los testimonios y las fotografías (figura 6) emerge la vida de una comunidad tan perfectamente integrada que se negaron a creer que, a ellos, a los judíos alemanes, les podía pasar lo mismo que a los polacos; que eran tan alemanes que algunos no hubieran dudado en alistarse en las juventudes hitlerianas, si les hubieran dejado, como manifiesta el editor del *New York Times*, Max Frankel, amigo del director.

El archivo no ilustra una época, sino que evoca una pérdida. Sobre fotografías de diversas familias en los años 30, vestidas a la manera de la burguesía de aquel entonces, el director comenta en voz off: "Aquí, incluso los ortodoxos no podían distinguirse fácilmente de sus compatriotas cristianos. Vestían a la moda, no sabían Yiddish, no vivían en guetos, y vivían entre sus vecinos de manera completamente integrada". La misma familia del director se remonta al siglo XVII y la llegada de los judíos a Alemania 1700 años antes. En 1930 había en Alemania medio millón de judíos que, poco a poco, se convierten en otra raza, son diezmados y obligados a huir. Ni siquiera los rabinos se lo podían creer y recomendaban no abandonar Alemania, como recuerda una entrevistada. Tan integrados estaban que a pesar de todo lo sucedido, algunas personas siguen teniendo amigos allí

e incluso comprenden determinadas actitudes. Así una madre, Melitta Hess, contesta a su hijo Walter Hess, tras recriminarle este que perdone a los nazis: "No sé, si te hubieses visto en esa situación, tal vez hubieses salido y te hubieras puesto el traje y te habrías visto bastante bien. Para salvar tu vida".

El mismo Walter Hess reconoce que lo que más le reprocha al nazismo es el hecho de que le inculcara el desprecio a sí mismo, como ser inferior. En sus consecuencias el nazismo no deja de ser un pensamiento colonizador en afinidad con lo que Osterhammel y Jansen (2019: 20) llaman «el cumplimiento de una misión universal» refiriéndose a que, con posterioridad al siglo XVI, la expansión europea se presentó «como una contribución a un plan divino que había que ejecutar entre los paganos, como un mandato secular para que el colonialismo «civilizara» a los «bárbaros» o «salvajes», como «carga privilegiada del hombre blanco», etc. Siempre aducía como razón la convicción de la propia superioridad cultural».

Pero tampoco la película soslaya el tema del racismo o clasismo, dentro de la propia comunidad judía, ya que los judíos alemanes se distinguían de los judíos polacos a los que en algunos casos despreciaban. A una pregunta del director una testigo informa de que los judíos norteamericanos no tienen derecho a opinar negativamente sobre la llegada de emigrantes hispanos a Estados Unidos, ya que ellos mismos sufrieron las consecuencias de la estigmatización racial. Lo que lleva a pensar si estamos ante un problema concreto y puntual o ante un concepto más peligroso, más intrínseco al ser humano.

Más allá de una película sobre las atrocidades de los campos de exterminio *We Were So Beloved...* es un retrato de una comunidad que nunca pensó en abandonar su tierra, que no tenía necesidad económica, sino tan solo un origen diferente. Una comunidad que perdió todas sus pertenencias, sus ahorros y finalmente a sus familiares. Perdieron tanto que la mayoría de las fotografías que muestra la película son de las pocas que sobrevivieron.

LAS IMÁGENES SIN DUEÑO TIENEN UNA ALTA PROBABILIDAD DE SER MATERIAL DE ARCHIVO, TESTIMONIOS QUE SERÁN REINTERPRETADOS EN UN FUTURO, SI CONSIGUEN NO PERECER. INCLUSO AQUELLAS QUE HAN SIDO RODADAS COMO ESLABONES DE UNA CADENA ARGUMENTAL, PUEDEN SER ALGÚN DÍA UTILIZADAS SEPARADAMENTE, COMO PRUEBA O PARA REVELAR PATRONES CULTURALES O PREJUICIOS ESCONDIDOS. UNA NUEVA MIRADA PODRÁ DESCUBRIR INFORMACIÓN AÚN LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO DE LA IMAGEN.

De hecho, en la escena final vemos al director junto a una superviviente mostrando la fotografía de sus padres y sus dos hermanos muertos en Theresienstadt. Se los ve sonrientes, felices, en blanco y negro, con la inocencia de ignorar el porvenir. Nosotros, desde el presente tenemos la ventaja de conocer su futuro. Ni tan siquiera esa fotografía les quedó. A la hija, la única superviviente se la dio su tía, ya en América. El archivo adquiere ese carácter no solamente de rastro, de evocación de

un futuro abortado, sino de resistencia, de supervivencia momentánea.

TODO FILM SERÁ ARCHIVO

¿Qué quedará de nuestras fotografías, de nuestras películas? ¿Cómo será leída nuestra historia? Las imágenes sin dueño tienen una alta probabilidad de ser material de archivo, testimonios que serán reinterpretables en un futuro, si consiguen no perecer. Incluso aquellas que han sido rodadas como eslabones de una cadena argumental, pueden ser algún día utilizadas separadamente, como prueba o para revelar patrones culturales o prejuicios escondidos. Una nueva mirada podrá descubrir información aún latente bajo el nivel de velo de la imagen.

Pero el material guardado en filmotecas o colecciones privadas está también en permanente transformación. El material de archivo sirve para indagar en la esencia de su misma materia: esa continua degeneración del celuloide que habla de la impermanencia de todo lo existente. La finalidad original del material es secundaria, ya sea ficción o documental, ya hable de viajes, imperios o emigración. Todas estas imágenes creyeron retener el instante, todas ellas se desvanecerán devoradas por el tiempo.

Bill Morrison en su obra *Light Is Calling* (2004) toma como punto de partida fragmentos de una película muda, *The Bells* (1926) de James Young, muy deteriorada y en la cual los ácidos han corroído gran parte de la imagen. En las imágenes animadas fotograma a fotograma alcanzamos a percibir el rostro de una mujer y un joven militar (figura 7), un carruaje, una historia de amor entre manchas de ácido que se mueven de igual manera que los fotogramas pintados y arañados de Brakhage. El resultado está más cerca del expresionismo abstracto que del cine convencional. Sin embargo, hay una narrativa: no tanto la historia de amor, sino la de dos personas que una vez actuaron en una película muda, que se convirtieron en personajes de ficción y que ahora finalmente se

Figura 7. La pareja de *The Bells* en *Light is calling*



convierten en una pintura, en pura forma, desapareciendo hasta convertirse en nada, en espíritus, en química.

En este tratamiento de imágenes del pasado es donde el archivo encuentra su verdadera esencia, en el tiempo actuando sobre la materia, trascendiéndola. La realidad son esas imágenes de instantes de felicidad, de personas que han dudado, han trabajado, han amado, que sabemos que han fallecido y que por lo tanto también han sufrido. La esencia de las imágenes está en la demostración de la persona en sí, de su existencia, de la desaparición y el desgaste; su sentido está en la relación con la persona que las ve sin poder escapar al carácter especular de la imagen, trascendiéndola. Lo anecdótico deviene esencial. En este sentido es donde la reflexión deconolial de Aníbal Quijano se torna importante: que las imágenes de archivo transformen lo anecdótico en esencial propician las dinámicas de homogeneización y esencialización de las sociedades coloniales. Tal y como afirma Ann Laura Stoler (2010), si tratamos los archivos como proceso y no como archivo, salen a la luz las lógicas que convierten las imágenes de un tiempo en lo esencial y lo normal y, por lo tanto, su análisis destapa cómo se fraguó la dinámica colonial.

La realidad no es solamente el hecho histórico, ya hablemos de colonialismo o emigración, de viajeros o meros turistas de fin de semana, sino ese mismo pasado contenido en las imágenes, esos rostros que ya no están, pero que vivieron el conjunto de hechos, como lo hacemos ahora nosotros. La esencia del archivo es también ser conscientes de que esas personas son ya solo impresiones sobre material químico o electrónico, representación en estado de transformación. Algo parecido fue narrado por el escritor Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940). En su novela las figuras de unos turistas, muertas hace tiempo, son reproducidas en una isla gracias a la máquina de Morel. La máquina las reproduce como si fueran reales, aunque saben que ellas también pueden

morir si la máquina, movida por el viento, dejase de funcionar. Todo ello es contemplado por el único habitante de la isla, enamorado de una de las figuras. Este a su vez cuando muera se convertirá en representación junto a la mujer.

De igual manera, las imágenes antiguas tienen algo de momias del tiempo, sus corrosiones y rayaduras son cómo gasas hechas girones. No nos hablan del más allá, ni solamente de lo que sucedió en el pasado, sino del ahora. Nos está sucediendo en este mismo instante. Mientras vivimos estamos desapareciendo. Eso es lo más tremendo. ■

NOTAS

- 1 Incluso el explorador Speke llevó cámaras fotográficas en su viaje a las fuentes del Nilo, así como Charles Livingstone, hermano del conocido explorador (Santana Pérez, 2011: 27).
- 2 Entrevista realizada a Lina Soualem por Fabien Lemerrier. Lina Soualem. Réalisatrice de *Leur Algérie*. "J'avais besoin de briser ce silence". Visions du Réel 2020. Cineuropa. 05/05/2020. <https://cineuropa.org/fr/interview/388163/>
- 3 La película *Coup 53* (2019) de Taghi Amirani documenta la intervención del M16 y la CIA para derribar a Mossaddeq y recuperar el control del petróleo para la British Petroleum, antigua Anglo-Persian Oil Company.

REFERENCIAS

- Baron, J. (2013). *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge: Londres. <https://doi.org/10.4324/9780203066935>
- Bioy Casares, A. (2012). *La invención de Morel*. Booket: Buenos Aires.
- Fanon, F. (2018). *Los condenados de la tierra*. 4^{ta} Edición. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Hall, S. (2001). Constituting an Archive. *Third Text*, 15:54, 89-92. DOI:10.1080/09528820108576903.
- Memmi, A. (1975). *Retrato del colonizado precedido del retrato del colonizador*. Ediciones de la flor: Buenos Aires.

Mignolo, W. (2017). *El Lado más oscuro del renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*. Ediciones Universidad del Cauca: Popayán

Gil Araujo, S. (2010). Colonialismo y migraciones (Selección de textos de ABDELMALEK SAYAD). *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, n° 19, enero-junio, 259-261. ISSN:1139-5737.

Gutiérrez Rodríguez, E. (2018). The Coloniality of Migration and the "Refugee Crisis": On the Asylum-Migration Nexus, the Transatlantic White European Settler Colonialism-Migration and Racial Capitalism. *Refuge: Canada's Journal on Refugees*, 34(1), 16-28. <https://doi.org/10.7202/1050851ar>

Hallam J, Roberts L. (2011). Mapping, memory and the city: Archives, databases and film historiography. *European Journal of Cultural Studies*, n° 14(3), 355-372. doi:10.1177/1367549411399939

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Lander, E. (Ed) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales): Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

Odartey-Wellington, D. (2015). El cine documental en la empresa colonizadora en Guinea Ecuatorial. En: Miampika, L-W (Ed.) *África y escrituras periféricas. Horizontes comparativos*. Verbum: Madrid.

Osterhammel, J., Jansen, J. C. (2019). *Colonialismo: historia, formas, efectos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

Santana Pérez, G. (2011). Fotografía en el África Occidental: Historia y Conservación. *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, n° 7, 21-40.

Said, E. (2020). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House.

Stoler, A. L. (2010). Archivos coloniales y el arte de gobernar. *Revista colombiana de antropología*, n° 46(2), 465-496.

Filmografía

African Mirror (2019). 1h 24min. Dir: Mischa Hedinger

Dal Polo all'Equatore (1986). 96 min. Dir: Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi

Immagini dell'Oriente: turismo da vandali (2001). 62 min. Dir: Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi

La Guerred'Algérie (1975) 2h 34 min. Dir: Philippe Monnier e Yves Courrière

Leur Algérie (2020). 1h 12min. Dir: Lina Soualem

Light Is Calling (2004). 7 min. Dir: Bill Morrison

Moeder Dao, de schildpadgelijkende (1995). 90 min. Dir: Vincent Monnikendam

Padeniedinastii Romanovykh (1927). 90 min. Dir: EsfirShub

Radiograph of a Family (2020). 82 min. Dir: Firouzeh Khosrovani

Shoah (1985). 9h. Claude Lanzmann

We were so beloved (1986). 2h 25 min. Dir: Manfred Kirchheimer

IMPERMANENCIA DE LAS IMÁGENES, COLONIALISMO Y EMIGRACIÓN. UNA VERDAD LATENTE BAJO EL NIVEL DE VELO

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre la información latente en las imágenes coloniales y lo conecta con la teoría de la colonialidad del poder del sociólogo peruano Aníbal Quijano. Estas imágenes, reinterpretadas, constituyen una radiografía del pensamiento eurocéntrico. Así mismo establece un nexo entre el colonialismo y la emigración contemporánea. Para ello se analizan diversos ejemplos filmicos de reinterpretación de las imágenes coloniales, así como de la utilización del material de archivo para reflexionar sobre la emigración y la huella que esta dejó en el núcleo familiar. Entre los films analizados se encuentran *Moeder Dao, de schildpadgelykde* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020) y *We Were So Beloved...* (Manfred Kirchheimer, 1986).

Palabras clave

Archivo; colonialismo; emigración; decolonialidad; cine documental.

Autores

Ricardo Íscar es licenciado en derecho por la Universidad de Salamanca y diplomado en la escuela de cine y televisión de Berlín (DFFB). Es docente en distintas universidades españolas, donde enseña Guion y Dirección de Documentales, Dirección de Fotografía, Dirección de Cine y Cultura Audiovisual (fundamentalmente en la Universitat Pompeu Fabra, la Facultat Blanquerna de la Universitat Ramon Llull, la Universitat de Barcelona y BAU escuela de Diseño). Ha dirigido documentales galardonados por su interés en retratar las relaciones humanas, su contenido etnográfico y su valor poético. Contacto: Ricardo.iscar@ub.edu.

Lydia Sánchez es profesora agregada en la Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals de la Universitat de Barcelona. Es doctora en Filosofía por la Stanford University (California, EUA). En sus líneas de investigación analiza la relación entre los medios, la alfabetización mediática y las capacidades cognitivas. Su docencia e investigación, así, se desarrollan en el ámbito de la teoría de la comunicación. Contacto: lsanchezg@ub.edu.

COLONIALISM, EMIGRATION AND THE IMPERMANENCE OF IMAGES: A LATENT TRUTH BELOW FOG LEVEL

Abstract

This article considers the latent information in colonial images and connects it with the theory of the coloniality of power developed by the Peruvian sociologist Aníbal Quijano. Reinterpreted, these images offer a snapshot of Eurocentrism. At the same time, this study identifies a connection between colonialism and contemporary emigration by analysing various examples of films that reinterpret colonial images or that use archive footage to explore emigration and the mark that it leaves on families. The films analysed include *Moeder Dao, de schildpadgelykde* (Vincent Monnikendam, 1995), *Immagini dell'Oriente: turismo da vandali* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, 2001), *African Mirror* (Mischa Hedinger, 2019), *Leur Algérie* (Lina Soualen, 2020), *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020) and *We Were So Beloved* (Manfred Kirchheimer, 1986).

Key words

Archive; Colonialism; Emigration; Decoloniality; Documentary film.

Author

Ricardo Íscar holds a bachelor's degree in law from Universidad de Salamanca and a diploma from the School of Film and Television in Berlin (DFFB). He teaches documentary scriptwriting and direction, cinematography, film direction and audiovisual culture at various Spanish universities (including Universitat Pompeu Fabra, Facultat Blanquerna at Universitat Ramon Llull, Universitat de Barcelona, and the BAU School of Design). He has directed award-winning documentaries that have been acclaimed for their portrayals of human relations, their ethnographic content and their poetic value. Contact: ricardo.iscar@ub.edu

Lydia Sánchez is an associate professor with Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals at Universitat de Barcelona. She holds a PhD in philosophy from Stanford University. Her lines of research include the analysis of the relationship between the media, media literacy and cognitive capacities. Her teaching and research is thus focused on the field of communication theory. Contact: lsanchezg@ub.edu.

Sergio Villanueva Baselga es profesor titular la Facultat d'Informació i Mitjans de la Universitat de Barcelona. Su tesis doctoral, que exploró y teorizó métodos de investigación participativa en la realización cinematográfica, fue premiada con el premio extraordinario de doctorado. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Rostock (Alemania), la Universidad Aristóteles de Tesalónica (Grecia), la Universidad Carlos III de Madrid y la Universidad de Chicago (EEUU). En su investigación, examina críticamente los medios y el cine como articuladores, creadores y constituyentes estructurales de las narrativas que conforman diferentes estigmas e identidades colectivas. Contacto: sergio.villanueva@ub.edu.

Referencia de este artículo

Íscar, R., Sánchez, L., Villanueva Balsega, S. (2022). Impermanencia de las imágenes, colonialismo y emigración. Una verdad latente bajo el nivel de velo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 87-102.

Sergio Villanueva Baselga is an assistant professor with Facultat d'Informació i Mitjans at Universitat de Barcelona. His doctoral thesis, which explores and theorises participatory research methods in film production, was awarded the Extraordinary Doctorate Prize. He has completed research stays at the University of Rostock (Germany), Aristotle University of Thessaloniki (Greece), Universidad Carlos III de Madrid (Spain) and the University of Chicago (United States). His research critically examines the media and cinema as articulators, creators and constructors of narratives that shape different stigmas and collective identities. Contact: sergio.villanueva@ub.edu.

Article reference

Íscar, R., Sánchez, L., Villanueva Balsega, S. (2022). Colonialism, Emigration and the Impermanence of Images: A Latent Truth below Fog Level. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 87-102.

recibido/received: 30.11.2021 | aceptado/accepted: 12.05.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/ YABANCI (1979-1981-1983) – UN OBJETO DE ARCHIVO MIGRANTE EXTREMADAMENTE TÍPICO*

JOHN SUNDHOLM

Este artículo está escrito en la línea del gran número de estudios recientes que han cuestionado y deconstruido nociones y prácticas preestablecidas para los archivos (fílmicos), a la vez que han puesto en práctica dicha crítica construyendo contra-archivos y mapeando alternativas existentes¹. No obstante, a pesar de iniciativas tan importantes, que han sido relevantes para el estudio de cines migrantes y transnacionales y han vuelto cada vez más difícil reproducir una historia nacional—y a menudo nacionalista—convencional, todavía existen varios problemas fundamentales que afectan a la teoría y la práctica del archivo alternativo o diaspórico. Todo archivo, marginal o hegemónico, no es sólo un lugar de poder sino que también ejecuta ese poder, decidiendo lo que excluye o incluye, por no mencionar la cuestión fundamental acerca de qué constituye el objeto de archivo. Aunque estos son desafíos que afectan a cualquier clase de archivo, en mi opinión son particularmente influyentes cuando

se trabaja con cines migrantes independientes o minoritarios².

Me dispongo a explorar las anteriores cuestiones tomando como ejemplo el film finlandés-sueco-turco *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Foreigner] (Muammer Özer, 1981). La película constituye un objeto cinematográfico desobediente que, del mismo modo que su autor, ha migrado de distintas formas a través de fronteras nacionales, idiomas y formatos hasta que el Instituto Sueco del Cine la digitalizó en 2020 en su versión finlandesa, *Ulkomaalainen*. Esta es la única de las cuatro versiones que fue estrenada como copia digital en otoño de 2021 en el festival anual Film Restored, organizado por la Cinemateca Alemana (*Deutsche Kinemathek*) en Berlín.

La trayectoria del film desde su(s) primer(as) versión(es) bajo el título *Utlänningen/Yabancı* y su posterior aparición en copias, negativos, cintas y archivos digitales, así como en su actual forma digital bajo el título *Ulkomaalainen*, convierten la película en un objeto extremadamente «típico» del

cine migratorio, no en el sentido estricto de la palabra, sino en el propuesto por David E. James en su ya clásico libro *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles* (2005). La afirmación de James según la cual las prácticas del cine minoritario, —«una coalición multicolor de cines demóticos: experimental, poético, *underground*, étnico, *amateur*, de oposición, anticomercial, obrero, crítico, artístico, huérfano y un largo etcétera» (2005: 13)—, constituyen la vanguardia más típica, es en esencia una paráfrasis de la aseveración de Viktor Shklovski acerca de *Tristram Shandy* como la novela más típica (Shklovski, 1991). De lo anterior no debería interpretarse que la novela de Sterne es típica en el sentido de constituir un ejemplo arquetípico del género (lo cual no es cierto), sino que en *Tristram Shandy* puede hallarse todo lo que caracteriza el género novelístico. La intención de James es, pues, mostrar que la heterogénea panoplia de prácticas cinematográficas minoritarias en Los Ángeles, que operan fuera de Hollywood aunque no necesariamente se oponen a ese centro comercial de producción cinematográfica, constituyen en efecto la verdadera vanguardia. De forma similar, mi propósito en el presente artículo es mostrar cómo *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* —que en 2020 alcanzó su forma final hasta la fecha como objeto de archivo en finés bajo el nombre *Ulkomaalainen*— pone en cuestión qué constituye un objeto de archivo, y engloba todo aquello que caracteriza la historia del archivo y la circulación de un film inmigrante de producción independiente, esto es, el más típico objeto fílmico migrante de archivo.

HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA

Los films producidos de forma independiente por cineastas migrantes —ya sean profesionales, semiprofesionales o *amateur*— desafían la mayoría de las prácticas habituales en lo referente a los procedimientos académicos y de archivo. Ello

se debe a que los films de esta clase a menudo se han producido en condiciones difíciles con recursos limitados, un hecho que debe tenerse en cuenta durante su estudio. De esa forma, reflejan sus condiciones de producción y no son fruto del privilegio de un libre albedrío que escoge «una imagen pobre», «un aspecto descarnado» o formas alternativas de distribución. Además, los films de esta clase rara vez tienen la oportunidad de exhibirse ante el público general o llamar la atención de guardianes culturales tales como los críticos cinematográficos. A su vez, lo anterior se explica porque los films producidos de forma independiente por migrantes logran en contadas ocasiones algún tipo de distribución regular o establecida, y los pocos que la consiguen a menudo desempeñan un papel menor como parte marginal de un programa o contexto más amplio. También eso hace considerablemente difícil trazar la historia de su circulación.

La invisibilidad de estos objetos fílmicos a causa de sus condiciones de producción y distribución se ve reforzada por su carácter plurilingüe, es decir, su filmación en un idioma distinto al idioma o los idiomas hegemónico/s. Así, son considerados lingüísticamente extranjeros y «ajenos». Esta otredad lingüística (que es siempre producto de la hegemonía contemporánea en el uso de la lengua) es una de las principales razones por las cuales, tradicionalmente, los archivos nacionales han demostrado poco interés en films de esta clase y se han mostrado reacios a concederles el estatus de objetos históricos incluyéndolos en sus colecciones.

Además de ser tan invisibles como sus creadores, los objetos fílmicos migratorios son también objetos de estudio vulnerables e inestables, lo cual los vuelve particularmente complejos para los estudios cinematográficos. No obstante, tal y como argumenta Paolo Cherchi Usai en *La muerte del cine*, la idea del objeto fílmico como «la imagen modelo», una entidad estable y prístina, no es más que una abstracción ahistórica:

Si todas las imágenes en movimiento pudieran ser percibidas como Imagen Modelo (es decir, en la condición a la que se aspira para ellas, en una intención visible en cada una de sus porciones incluso antes de su consumo efectivo), no sería ni necesaria ni posible ninguna historia del cine (Cherchi Usai 2005: 21)³.

Otra implicación de la afirmación de Usai, cuyos defensores más destacables han sido los partidarios de la llamada Nueva Historia del Cine, es que deberíamos abandonar nuestro énfasis en el cine como texto y objeto de interpretación para pasar contemplarlo como objeto(s) en circulación⁴. Lo anterior es particularmente adecuado para describir los objetos fílmicos, puesto que con frecuencia han circulado en forma de copia individual, en calidad de objetos precarios que por ello ponen de manifiesto las redes y relaciones sociales de las que dichos films forman parte y que constituyen su condición vital. Por esa razón, la cuestión no es sólo cómo circula un film y cuál es su acogida, sino también cómo cambia el objeto fílmico en sí. Así, la historiografía de estos films es más bien una historiografía de relaciones sociales y culturales, de usos y prácticas, mientras que el objeto fílmico en sí está a menudo en flujo constante, siempre migrando. Ello plantea algunos retos cruciales para la práctica archivística y pone en cuestión algunos procedimientos fundamentales del archivo, puesto que el film es un objeto fugitivo que se preserva y fija como objeto fílmico original para servir como expresión de la historia. La paradoja es que este procedimiento a menudo contradice lo que la historia del film y sus múltiples copias y cintas constituyen realmente.

PRODUCCIÓN

La historia de la producción, re-producción, distribución y circulación de *Ulkomaalainen* es larga y complicada. Abarca un largo periodo de tiempo que implica distintas geografías y material hete-

rogéneo, puesto que el film ha aparecido en distintas versiones a lo largo de los años. El film fue originalmente rodado en Finlandia y Turquía en el periodo que va de 1973 a 1978⁵.

Ulkomaalainen es una película semidocumental que fue editada y dirigida por Muammer Özer, quien también interpreta el papel principal. La mayor parte del metraje fue rodado por Özer y su amigo de la infancia, Kemal Çinar; Özer rodó la mayor parte del metraje documental, mientras que Çinar se encargó de las escenas de ficción (que a menudo protagoniza el propio Özer). También contribuyeron al trabajo de cámara la mujer finlandesa de Muammer, Synnöve Özer, (que no tenía formación cinematográfica previa) y Oguz Makal (que se convertiría en uno de los académicos más destacables de los estudios cinematográficos en Turquía). Fue Makal quien rodó las breves secuencias en Super-8 que muestran una manifestación por el Día del Trabajador en Turquía. Además, hay una cantidad considerable de «metraje encontrado» y otras clases de material visual preexistente. Se emplea también gran cantidad de material de una película de propaganda turca desconocida, aunque Özer también utiliza imágenes de periódicos y revistas turcos. En general, esta forma polivocal, multimaterial y semiprofesional de rodar refleja las condiciones de la producción: *Ulkomaalainen* fue totalmente autofinanciada y por tanto dependió de una red de amigos y de un uso dilatado de material preexistente.

Özer empezó a trabajar en su película cuando era estudiante en la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki, que en aquella época era la única escuela de cine en Finlandia. Özer había llegado a Helsinki como refugiado, tras aprovechar la oportunidad de escapar cuando fue temporalmente liberado de prisión a la espera de someterse a juicio en Turquía. Había sido torturado durante su estancia en prisión. Antes de marcharse de Turquía, había realizado algunos cortometrajes y anuncios, y al llegar a Finlandia siguió filmando breves documentales políticos. En comparación con

el resto de su filmografía en esa época, *Ulkomaalainen* fue, con diferencia, su proyecto más ambicioso. No obstante, no lograría acabar la película en Finlandia y, en 1978, después de graduarse de la escuela de cine, los Özer decidieron trasladarse a Suecia, que ofrecía más oportunidades para la realización cinematográfica. El Instituto Sueco del Cine y la emisora pública de televisión no sólo gozaban de recursos materiales muy superiores para hacer cine: Suecia también había establecido cooperativas y organizaciones como *FilmCentrum* y el Taller de Cine de Estocolmo (*Filmverkstan*), que distribuían o producían documentales y cortometrajes. Debido al aumento de la inmigración (en contraste con Finlandia, que en aquella época era un país predominantemente emigrante, en especial a Suecia), había también una profusión de organizaciones culturales para inmigrantes⁶. Los primeros años de Muammer Özer en Suecia resultaron ser muy productivos, y tiempo después lograría rodar varios largometrajes en Turquía coproducidos por Turquía y Suecia hacia finales de los 80 y principios de los 90⁷.

Tras llegar a Suecia, Özer entró en contacto con el taller *Filmverkstan* de Estocolmo y de inmediato comenzó a trabajar en cortometrajes que retrataban la experiencia inmigrante en Suecia. También completó *Ulkomaalainen* en dos versiones, con diferentes narraciones en *off*, una en turco y la otra en sueco, producidas sin ayuda del taller cinematográfico. Las películas acabadas eran de una duración considerable, 88 minutos, algo bastante poco común para un documental que debía ser distribuido en 16mm.

TRAS LLEGAR A SUECIA, ÖZER ENTRÓ EN CONTACTO CON EL TALLER FILMVERKSTAN DE ESTOCOLMO Y DE INMEDIATO COMENZÓ A TRABAJAR EN CORTOMETRAJES QUE RETRATABAN LA EXPERIENCIA INMIGRANTE EN SUECIA

La versión sueca hace gala de una polivocalidad muy acentuada, puesto que ninguno de los tres narradores en *off* hablan sueco estándar. La esposa de Muammer, que forma parte de la minoría suecoparlante de Finlandia, tiene un acento distintivo, y las otras dos voces, ambas masculinas, representan una alteridad incluso más marcada: Muammer sabía poco sueco en la época, y lo habla a duras penas en el film, mientras que el amigo finlandés de los Özer, Erkki Rynänen, tiene un marcado acento finés.

El uso de narración en *off* y la ausencia de diálogo otorgan un claro carácter documental y didáctico al film. No obstante, la trama principal es ficticia y la película transita libremente entre la ficción y el documental, empleando por igual imágenes documentales directas y secuencias simbólicas de estilo subjetivo y expresionista. Después de un prólogo alucinatorio en el que se nos muestra un hombre que va a colgarse de un árbol en medio de un páramo helado, la película nos presenta a un joven turco que llega a Helsinki en busca de trabajo. Su sueño es ganar dinero y conseguir libertad y fortuna. La narración recorre en paralelo las dos líneas principales del documental y la ficción. La primera utiliza una narración en *off* e imágenes que relatan los esfuerzos del inmigrante por encontrar empleo, obteniendo los permisos de trabajo y residencia necesarios. El imaginario subjetivo y expresionista se acompaña de música o efectos de sonido que representan la experiencia del migrante en el nuevo país. La sensación de aislamiento del migrante aumenta hasta que éste recuerda la situación política en Turquía, su país natal. Este cambio de perspectiva tiene lugar cuando un amigo de la infancia se pone en contacto con él, enviándole cartas y paquetes con revistas y periódicos sobre el conflicto político que sigue vigente en su patria. Su situación en Finlandia no mejora y, finalmente, cuando recibe un telegrama que le informa de la muerte de su amigo, se da cuenta de que también tiene que tomar parte en el conflicto político de su nuevo país: no como inmigran-

te, sino como trabajador, y sin dejarse tentar por las promesas de un capitalismo consumista cuya única consecuencia posible es la reificación de su mundo vital y sus condiciones socio-emocionales.

CIRCULACIÓN Y REEVALUACIÓN CULTURAL

Según Muammer Özer, las dos primeras versiones de *Ulkomaalainen* fueron proyectadas en unos cuantos festivales minoritarios tanto en Suecia como en Turquía⁸. No he logrado encontrar documentación sobre ellos, salvo por una proyección en Suecia durante un ciclo que duró diez días en diciembre de 1979, titulado *Människa på väg* [Humano en Marcha]. Este ciclo de proyecciones por y sobre inmigrantes fue co-organizado por la Asociación Cultural del Inmigrante y la Cruz Roja sueca en el Instituto Sueco del Cine. Es característico del contexto sueco que se pusiera el foco exclusivamente en la inmigración, aunque la versión de 1979 de la película incluía contenido abiertamente político. Se pone el foco en la economía política de la migración y, en la versión sueca, una voz femenina en *off* presenta un análisis marxista de la dinámica capitalista y la explotación de la mano de obra barata migrante. No obstante, la película no sólo trata la cuestión de la migración y la circulación de mano de obra barata desde una perspectiva política marxista, sino que también adopta una postura clara frente a la turbulenta situación política en la Turquía de los años 70. *Ulkomaalainen* también difiere de las historias habituales sobre migrantes por la forma en la que establece su contrapartida geográfica, esto es, el lugar de origen del inmigrante. Özer no muestra un hogar privado que ha dejado atrás y por el que siente nostalgia, sino una lucha política que su protagonista ha abandonado. Parte del metraje de Turquía es muy gráfico y muestra cuerpos mutilados, pero Özer también da espacio a dos de las figuras más legendarias de la izquierda militante de principios de los 70, Mahir Çayan y Deniz Gezmiş, que fue-

ron ejecutados en 1972 por el régimen militar (de hecho, Çayan y Özer fueron encarcelados en la misma prisión militar en Turquía)⁹. El uso que la película hace de la poesía de Nazim Hikmet y la música de Ruhi Su, ambos célebres radicales que pasaron años encarcelados por sus opiniones y actividades políticas, contribuye a subrayar el hecho de que es esa patria política y emocional la que el migrante ha dejado atrás.

Así, en lo tocante a su contenido general, *Ulkomaalainen* no es un típico film migrante, puesto que el relato de la situación política en Turquía, el período previo al golpe de 1971 y sus secuelas constituyen una parte considerable de la historia. No obstante, temática y sobre todo estilísticamente, es un ejemplo representativo de la realización cinematográfica independiente, exiliada y migrante, con una estética que muestra una correspondencia directa con el concepto de «cine acentuado» acuñado por Hamid Naficy (2001). El estilo de la película se caracteriza por una estética que refleja las condiciones de su producción. Tiene una estructura abierta y es fragmentaria, autobiográfica y multilingüe, características que según Naficy son un reflejo de la posición del migrante y responden a su situación como persona desplazada por la diáspora. Sin embargo, el entrelazamiento de los dos discursos distintos del documental y la ficción, en el que la didáctica política es especialmente reseñable, nos insta a adoptar una perspectiva distinta frente al cine migrante y del exilio, un acercamiento que esté menos anclado en una posición textual y estética. En este punto, es oportuno señalar el trabajo de Zuzana M. Pick sobre el cine migrante y del exilio de Chile en los 70 y 80, una investigación anterior a Naficy puesto que fue publicada en los 80 (Pick, 1987, 1989)¹⁰.

Una de las peculiaridades del cine chileno de los 70 y 80 es que fue realizado principalmente en otros países, lo cual ha obligado a la Cineteca Nacional de Chile a coleccionar films realizados por exiliados chilenos durante los años del régimen de Pinochet. Pick no estudia el cine migrante

y de exilio como un cine necesariamente encarnado en, y expresado a través de, ciertas convenciones estilísticas o narrativas, sino que estudia el exilio siempre desde el punto de vista de la cultura y la producción. Su tesis es que un cineasta exiliado debe «reevaluar la práctica cultural», lo cual implica que no sólo debe cambiar su idioma y estética, sino también someterse a un proceso más fundamental: reevaluar no sólo sus métodos y habilidades sino también quién es y dónde está, y en consecuencia reflexionar sobre cómo articular y comunicar esa nueva experiencia (una reevaluación que no necesariamente conduce a la realización de cine acentuado) (Pick, 1987: 54). La situación es fundamentalmente nueva, en un sentido existencial, material y político. Muammer Özer la ha descrito como una nueva transformación, aunque una transformación caracterizada por la subordinación: cuando uno se ve obligado a aprender un nuevo idioma en la edad adulta, es «como un niño en un país nuevo» (Özer, 2001: 8). Otro inmigrante turco, el autor turco-alemán Emine Özdamar, lo ha expresado de forma más poética: según ella, en el idioma extranjero «las palabras no tienen infancia», una idea que también subraya las implicaciones temáticas de la pérdida y la alienación (Özdamar, 1998: 44).

Una parte esencial de la reevaluación de la práctica cultural que se pone en relieve es la renegociación de lo que consideramos que constituye la llamada brecha entre sujeto y objeto, tan importante en el cine y en la estética cinematográfica: la cuestión de qué está dentro y qué está fuera, qué es objetivo o subjetivo, imaginario o real. ¿Vemos la pantalla como una ventana que nos muestra un mundo que nos rodea? ¿Vemos una ordenación narrativa de las imágenes o secuencias, o más bien una serie de imágenes que redirigen nuestra mirada hacia nosotros mismos? Una de las características más llamativas de *Ulkomaalainen* es la persistente mezcla de documental y ficción, de metraje encontrado y puesta en escena, que sugiere de ese modo

ÖZER RECORTÓ LA PELÍCULA HASTA REDUCIRLA A MÁS DE LA MITAD DE SU DURACIÓN ORIGINAL EN 1981 A FIN DE AUMENTAR SUS POSIBILIDADES DE PROYECCIÓN

la presencia constante de un mundo con el que debemos renegociar nuestra relación. Y para el cineasta migrante ello no es sólo una cuestión estética, sino que también afecta al objeto fílmico en circulación, puesto que su falta de acceso a los canales preestablecidos de circulación también le obliga a repensar dónde exhibir sus películas y en qué forma y formato. La reevaluación que Pick considera como la principal condición del cine migrante y del exilio es, así, una práctica en un sentido directo y material, además de los rasgos estéticos y estilísticos (definidos por Nancy como «acentuados»), que, por supuesto, también forman parte de la reevaluación de esa práctica. El cineasta migrante debe aprovechar cualquier oportunidad de hacer una película y conseguir que sea distribuida, y debe estar dispuesto a revisar copias a fin de llegar a un público más multitudinario. Como migrante, no puede dar por sentada ninguna relación sujeto-objeto, y tendrá que estar siempre preparado para renegociar su relación con la sociedad que lo rodea.

Fue por ese motivo por el que Özer recortó la película hasta reducirla a más de la mitad de su duración original en 1981 a fin de aumentar sus posibilidades de proyección. La primera versión tenía una narración turca en *off* que por lo visto también había llegado a festivales minoritarios, aunque de nuevo la documentación al respecto es escasa. En 1983, surgió la oportunidad de que Özer emitiera la película en la televisión sueca como parte de un hueco en la parrilla destinado a inmigrantes finlandeses. Los finlandeses eran, en esa época, el colectivo inmigrante más numeroso en Suecia, lo cual proporcionaba al país mano

de obra barata que se encargaba de las mismas tareas que el personaje interpretado por Özer en *Ulkomaalainen*. Otro cortometraje, *Jordmannen* [El hombre de la tierra] (Muammer Özer, 1980), que también retrata una experiencia inmigratoria y que Özer rodó y finalizó tras llegar a Suecia, ya se había emitido en la televisión pública sueca en 1980, y volvió a emitirse en 1984 en las franjas de programación en finés de los sábados por la mañana. Mientras que *Jordmannen* fue subtitulada (consta de diálogo y de narración en *off*), a *Ulkomaalainen* se le añadió narración en *off* en finés puesto que no tenía diálogos. Se emitió en la televisión sueca el día 26 de noviembre de 1983, un sábado por la mañana, en forma de cortometraje de 37 minutos, como parte del programa de 90 minutos titulado *Finska program* [programas finlandeses], precedida por un cortometraje documental sobre el boxeo en Finlandia y seguida de las noticias de la semana en finés. Es el material de esa copia (los negativos de imagen y sonido) lo que ha sido conservado en el archivo del Instituto Sueco del Cine y que, por tanto, constituye hoy día el objeto de archivo a partir del cual se ha realizado la copia digital actual. En otras palabras, el material preservado de la película consiste en un negativo de imagen y dos bandas sonoras distintas, una en turco y otra en finés. Aunque no he logrado rastrear la historia completa de la circulación de la versión turca, la finlandesa fue realizada de forma exclusiva para su emisión en Suecia. Así, no hay versión corta de *Ulkomaalainen* con narración en *off* en sueco, y por ello la película ha constituido un objeto lingüísticamente «extranjero» cuando se ha mostrado en Suecia.

Cuando *Ulkomaalainen* se recortó hasta alcanzar su duración actual—no puede describirse como una reedición, puesto que la versión corta mantiene el orden de las secuencias—, no sólo logró una nueva pertenencia lingüística, sino que también obtuvo nuevas posibilidades de circular. La filmación en 16mm era siempre una ventaja si la duración no superaba los 60 minutos, porque la copia

cabía en una sola bobina y ello permitía aprovechar al máximo la tecnología portátil que todavía se consideraba el proyector de 16mm en los 80. Özer había intentado aumentar las oportunidades de distribución transfiriendo la película a una cinta U-matic, que la cooperativa sueca *FilmCentrum* también obtuvo para su distribución. No obstante, las posibilidades que U-matic ofrecía en la época eran en realidad más limitadas que las de una película en 16mm, ya que aquella nunca gozó de la misma popularidad en escuelas y asociaciones que el proyector de 16mm, más económico y portátil. Por otra parte, una de las consecuencias cruciales de la versión corta de *Ulkomaalainen* fue no sólo que era más adecuada para la tecnología de 16mm, de uso más extendido, y para la normativa televisiva sobre la duración de programas, sino también que consolidaba la inmigración como el eje central del film. El motivo era que el nuevo montaje del film subrayaba su carácter acentuado (en el sentido de Naficy) y era más fragmentario a causa de su metraje mucho más reducido. Y a causa de sus condiciones de distribución y circulación, la película adoptó una forma más apropiada para el cine migrante (o acentuado), por así decirlo.

OTRA VIDA EN EL ARCHIVO

Del mismo modo que los films inmigrantes producidos de forma independiente son excepcionales en cuanto a su producción, distribución y circulación efectiva, también son excepcionales como objetos de estudio. La trayectoria y la historia de *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* constituyen un ejemplo paradigmático de este fenómeno. Las teorías consolidadas de la práctica archivística, como la que establece el revolucionario libro de Giovanna Fossati *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición* (2021a), reflejan las insuficiencias de las prácticas archivísticas habituales. A pesar de ello, las categorías que emplea el libro de Fossati son útiles para explorar la problemática de un objeto de archivo migrante como el film de Özer.

AL TRABAJAR CON CINES MIGRANTES DE PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE, EL ACTO DE DETERMINAR EL ORIGINAL ES UNO DE LOS FINES PRINCIPALES DEL ARCHIVO, PUESTO QUE ES UNA FORMA DE OTORGAR RECONOCIMIENTO AL FILM Y A SU AUTOR

Fossati distingue cuatro acercamientos al archivo de cine: «film como original», «film como arte», «film como dispositivo» y «film como innovación tecnológica» (Fossati, 2021a: 188-203)¹¹. De esas cuatro categorías, las primeras tres guardan una relevancia directa respecto de una película como *Ulkomaalainen*. La perspectiva «film como original» puede considerarse la idea fundacional del archivo. Cuando se afirma que hay un objeto original, se está estableciendo un artefacto y defendiendo su preservación. Como argumenta Fossati, aunque desde luego la idea del original puede cuestionarse y problematizarse, defender la originalidad de un artefacto es un propósito necesario para la práctica de archivo (Fossati, 2021a: 188-194). Al trabajar con cines migrantes de producción independiente, el acto de determinar el original es uno de los fines principales del archivo, puesto que es una forma de otorgar reconocimiento al film y a su autor. No obstante, como en el caso de *Ulkomaalainen*, la cuestión del original no es realmente relevante cuando hay distintos originales, con versiones posteriores considerablemente diferentes que también pueden postularse como originales. En cualquier caso, el marco conceptual del «film como original» constituye una parte tan importante de la idea institucional de la herencia cultural y de cualquier archivo nacional que es difícil de ignorar. Es imprescindible hacer una afirmación de esa clase respecto de un film para que sea reconocido.

Para la perspectiva del «film como arte», Fossati identifica dos significados diferentes (Fossati,

2021a: 194-198). La fidelidad del archivo hacia el cine como medio, el imperativo de que una película sea archivada en su formato original, o bien la noción de que una película constituye un producto único creado por un autor y por lo tanto debe preservarse de una manera fiel a las intenciones originales del director. Puesto que un film como *Ulkomaalainen* es un objeto precario en migración, se ha visto obligado a aparecer en distintas formas y formatos, todos ellos de igual importancia para el director o para los implicados en la realización del mismo. Así, una teoría archivística sensata que presupone un objeto estable no es capaz de lidiar con un film tan volátil como *Ulkomaalainen*.

Mientras que tanto la perspectiva del «film como original» como la del «film como arte» se basan en la idea de que hay un artefacto individual que será objeto de preservación, de almacenamiento y de reconocimiento, la tercera categoría de Fossati, «film como dispositivo», gira en torno a la exhibición y la programación (Fossati, 2021a: 198-201). El dispositivo es la situación en la que «la película se encuentra con el usuario», lo cual, según Fossati, «permite observar las películas de un modo diferente, es decir, en tanto objetos dinámicos en los que artefactos materiales y conceptuales van unidos» (Fossati, 2021a: 198). «Film como dispositivo» implica que cada vez que se exhibe una película ésta adquiere un nuevo significado, una idea que subraya el desafío al que se enfrenta cualquier práctica archivística cuando se encuentra frente a un objeto como *Ulkomaalainen*. Aunque Fossati tiende a centrarse en la idea de mostrar el mismo objeto en diferentes espacios y a través de distintas tecnologías y formatos mediáticos, podría argumentarse sin problema que los distintos formatos de *Ulkomaalainen* constituyen dispositivos diferentes, modos diferentes de mediar y comunicar una narrativa particular para públicos y comunidades lingüísticas diferentes, en forma de cinta, copia o archivo digital.

Por supuesto, las tres perspectivas, «film como original», «film como arte» y «film como dispositi-

vo», se solapan. También expresan tres formas distintas de implementar políticas archivísticas. La idea del «film como original» se halla en el núcleo mismo de la autoridad de un archivo, pero la cuestión es cuánto contribuye realmente a nuestra comprensión del significado de un film concreto, puesto que éste no debería estar—y de hecho no está—ligado a un objeto o a una copia en particular. Lo que muestra *Ulkomaalainen* es que un solo film siempre da pie a diferentes películas—en términos de recepción, distintas copias o cintas y versiones—y que estas forman parte de la historia de ese determinado film. Como sugería el archivista Enno Patalas, todas esas pobres copias en 16mm de clásicos mudos del cine alemán que tenían música pregrabada y se proyectaron a la velocidad equivocada en los 50 deberían ser objeto de archivo porque «esas versiones forman parte de la historia de esos films en la misma medida que sus supuestas versiones ‘originales’» (Patalas, 1998: 29). Patalas concluye así que «cada copia es una especie de ‘original’, y cada reproducción es única» (Patalas, 1998: 38). Sin embargo, no debería considerarse que ese argumento se alinea con la célebre parábola de Borges sobre la creación de un mapa a escala real, *Del rigor en la ciencia*, la fantasía científica de ser capaz de cartografiar la historia en su totalidad. No obstante, especialmente para el cine migrante marginal o minoritario e independiente, la afirmación de Patalas tiene un significado completamente válido y directo puesto que tanto las copias como las proyecciones son inferiores en número, al ser una cultura cinematográfica en una posición subordinada, una cultura marcada por la excepción y la vulnerabilidad en la que, en virtud de ello, cada ocasión adquiere mayor significado. La cuestión es cuánto de lo anterior puede reconocerse en la nueva vida de archivo de la versión actual de *Ulkomaalainen*, la versión modificada de un film anterior que sólo proporciona una perspectiva de su historia como film, y que reproduce esa nueva historia cuando se proyecta en su actual formato digital.

CONCLUSIÓN: OTRAS VIDAS DE ARCHIVO

Ulkomaalainen es un típico film migrante y de exilio y artefacto de archivo, dada su historia como objeto cinematográfico y su trayectoria en relación a ciertas cuestiones de herencia cinematográfica y reconocimiento histórico. El hecho de que sea una película que existe en varios idiomas pero que no pertenece a ninguna parte lo convierte en un ejemplo característico de esta clase de film. *Ulkomaalainen* no fue completado hasta que Özer se trasladó a Suecia y, como se ha mencionado anteriormente, tenía una duración original de largometraje e incluía una narración en *off* en sueco que representaba una polivocalidad acentuada en su uso de dicho recurso. La ausencia de diálogo subraya las aspiraciones documentales y didácticas del film, pero también acentúa el desplazamiento del migrante y permite que el film viaje entre culturas. Siempre es más fácil subtitular un film que sólo tiene narración en *off*, o podría incluso crearse una narración en otro idioma. Cuando no hay diálogo, el idioma nunca está encarnado por la gente que aparece en pantalla, y por ello el film puede migrar más fácilmente.

Otra peculiaridad de *Ulkomaalainen* radica en el hecho de que el film nunca ha sido proyectado en el país en el que se realizó la mayor parte de su metraje, y que la comunidad inmigrante de Finlandia ha constituido el principal contexto de su exhibición en Suecia. En Turquía, *Yabancı* se ha proyectado en festivales cinematográficos minoritarios. Por lo tanto, el film ha estado fuera de lugar y nunca ha existido en relación con la sociedad que lo rodeaba. En 2020, cuando el Instituto Sueco del Cine digitalizó el film y Filmform (el archivo sueco para films y vídeos de artistas) aceptó encargarse de su distribución, fue reconocido como parte de la herencia cinematográfica de Suecia. El formato digital lo hace más accesible, pero sólo puede dar testigo de parte de una complicada historia de migración que comprende varios países y diferentes condiciones de producción. Así, *Ulkomaalainen*

plantea cuestiones interesantes acerca de las políticas archivísticas, la herencia cinematográfica, la historia del cine y la historia de la circulación y distribución cinematográfica. Dichas cuestiones no pueden resolverse nunca como tales, sino que deberían abordarse mediante programación que las planteara de nuevas maneras, es decir, proyectando versiones distintas en contextos distintos.

Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı es un film con dos contextos de producción principales: Finlandia y Turquía. Sin embargo, aunque narra la historia de un migrante turco en Finlandia, el film sólo tiene una verdadera historia de proyección pública en Suecia, país en el que fue emitido en televisión en un contexto que se dirigía a otra comunidad inmigrante. La película plantea cuestiones no sólo acerca de su lugar de pertenencia, sino también acerca de la forma como construimos y reproducimos una herencia cinematográfica, lo que reconocemos como objetos y comunidades históricas en el marco de una nación y de un aparato archivístico nacional como el Instituto Sueco del Cine. Puesto que el Instituto es la organización cinematográfica más potente de Suecia, su reconocimiento histórico de *Ulkomaalainen* tiene una importancia considerable. Esta política del reconocimiento ha comenzado a recibir apoyo gubernamental e institucional en los últimos años, y la digitalización del film se debe en parte a ese cambio de política cultural. Con el propósito de abrazar la diversidad y la historia multicultural de Suecia, el Instituto Sueco del Cine también ha comenzado a destinar recursos para hacer que artefactos como *Ulkomaalainen* sean accesibles y reconocerlos como parte de la herencia cultural del cine sueco. Aunque digitalizar y archivar la película es desde luego un paso positivo, no basta con establecer *Ulkomaalainen* como un mero objeto histórico al que ahora disponemos de acceso. Para un objeto de archivo migrante tan representativo, las diferentes versiones y formas también deberían hacerse accesibles para exponer su alambicada historia y reconocer su historia migratoria y

material. El archivo y la programación están conectados, y puesto que un objeto migrante extremadamente típico como *Ulkomaalainen* es un objeto fugitivo, esa conexión debería sacarse siempre a la luz para exponer la complicada trayectoria de *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı*. Su historia y su programación no deberían limitarse a una copia digital, sino expandirse a múltiples copias, a otras vidas de archivo.

NOTAS

- * Este artículo es fruto del proyecto de investigación titulado «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, y el Fondo Europeo de Investigación y Desarrollo.
- 1 Vid., por ejemplo, Blouin y Rosenberg (2011), que llevan a cabo un repaso general desde el punto de vista del archivista. En su reciente llamado a un acercamiento global a la herencia audiovisual, Giovanna Fossati menciona varios proyectos de archivo alternativos y diaspóricos (Fossati 2021b). El artículo de Fossati también contiene una autocrítica de su trabajo pionero publicado en 2009 *From grain to pixel* (editado posteriormente en español en 2019 y 2021, siendo esta segunda edición la consultada para esta traducción).
- 2 Vid. Andersson y Sundholm (2019), pp. 115-130 y Sundholm (2021).
- 3 En la versión original de este artículo, escrito en inglés, las citas del libro de Cherchi Usai provienen de su edición en dicho idioma, aparecida en 2001. Para consultar dichas referencias en el idioma original y según esa edición, consúltense la versión inglesa del presente artículo, descargable en este mismo número de *L'Atalante*.
- 4 Dos antologías pioneras sobre la Nueva Historia del Cine son Maltby, Biltereyst y Meers (2011) y Biltereyst, Maltby y Meers (2019).
- 5 La película también incluye un segmento muy breve en Alemania, filmado por Özer, que residió brevemente en Múnich antes de regresar a Turquía y ser encarcelado.

- 6 Vid. Andersson y Sundholm (2019), donde se estudian diferentes asociaciones y organizaciones que cobraron importancia para cineastas inmigrantes en Suecia.
 - 7 *En handfull paradis/Bir avuç cennet* [Un puñado de paraíso] (1987); *Kara Sevdalı Bulut/Det förälskade molnet* [La nube enamorada] (1990); *Hollywood-rymlingar/Hollywood Kaçakları* [Fugitivos de Hollywood] (1998).
 - 8 Entrevista con Muammer Özer, 15 October 2021.
 - 9 La Turquía de los 60 se caracterizó por una creciente radicalización política que llevó a enfrentamientos violentos entre la izquierda y la derecha, y al surgimiento de grupos militantes extraparlamentarios. Mahir Çayan y Deniz Gezmiş lideraron dos facciones de izquierdas, el Partido-Frente Popular de Liberación de Turquía y el Ejército Popular de Liberación de Turquía, que en 1970 comenzaron a emprender lo que se ha descrito como guerra de guerrillas (Zürcher 2004). La agitación condujo a un golpe militar en marzo de 1971 y al comienzo de una década turbulenta y violenta que hundió al país en una guerra civil casi ininterrumpida a lo largo de los 70. En 1980, tuvo lugar otro golpe militar.
 - 10 Para leer una discusión y crítica del concepto de Naficy «cine acentuado», vid. Andersson y Sundholm (2019).
 - 11 En la versión original de este artículo, escrito en inglés, las citas del libro de Fossati provienen de su edición en dicho idioma, aparecida en 2009. Para consultar dichas referencias en el idioma original y según esa edición, consúltese la versión inglesa del presente artículo, descargable en este mismo número de *L'Atalante*.
- Cherchi Usai, P. (2005). *La muerte del cine*. Barcelona: Laertes.
- Fossati, G. (2021a). *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*. Madrid: Filmoteca Española, 2ª edición.
- Fossati, G. (2021b). For a Global Approach to Audiovisual Heritage. A Plea for North/South exchange in Research and Practice. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 10 (2), 127-133.
- James, D. E. (2005). *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.
- Maltby, R., Biltereyst, D., Meers, P. (eds.) (2011). *Explorations in New Cinema History*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Özdamar, E. (1998). *Mutterzunge*. Colonia: Kiepenhauer & Witsch.
- Özer, M. (2001). *Att vara eller icke vara filmare – det är frågan... Den förlorade generationen*. Estocolmo, informe no publicado.
- Patalas, E. (1998). On «Wild» Film Restoration, or Running a Minor Cinematheque. *Journal of Film Preservation*, 56, 28-38.
- Pick, Z. M. (1987). Chilean Cinema in exile 1973-1986. The Notion of Exile: A Field of Investigation and its Conceptual Framework. *Framework*, 34, 39-57.
- Pick, Z. M. (1989). The Dialectical Wanderings of Exile. *Screen*, 30 (4), 48-65.
- Shklovski, V. (1991). The Novel as Parody. En Shklovsky, *Theory of Prose* (pp. 147-170). Champaña & Londres: Dalkey Archive Press
- Sundholm, J. (2021). History in the Making: Minor Immigrant Film Studies as Memory Activism. In Juvonen, A. and Lindemann Lino, V. (eds.), *Negotiations of Migration: Reexamining the past and present in Contemporary Europe* (pp. 167-184). Berlín: Walter de Gruyter.
- Zürcher, Erik J. (2004). *Turkey. A Modern History*. 3ª edición. Londres: I.B. Tauris.

REFERENCIAS

- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. Intellect. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvj4svn5>
- Biltereyst, D., Maltby, R., Meers, P. (eds.) (2019). *The Routledge Companion to New Cinema History*. Londres: Routledge.
- Blouin, F., Rosenberg, W. (2011). *Processing the Past. Contesting Authority in History and the Archives*. Oxford: Oxford University Press.

ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/YABANCI (1979-1981-1983) – UN OBJETO DE ARCHIVO MIGRANTE EXTREMADAMENTE TÍPICO

Resumen

El presente artículo explora la historia y la trayectoria archivística del filme finlandés-sueco-turco *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Extranjero], realizado por el inmigrante turco Muammer Özer. Mediante un estudio de la conexión entre la historia de su producción y la de la distribución de sus distintas versiones, se argumenta que la película constituye «un objeto de archivo migrante extremadamente representativo». Esta clase de película es siempre un objeto fugitivo, y por ello tanto el archivo como la programación debe tener en cuenta la heterogeneidad de su historia así como sus múltiples formas y versiones.

Palabras clave

Muammer Özer; Archivo; Historiografía; Programación; Migración.

Autor

John Sundholm es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Estocolmo y ha publicado numerosos ensayos y artículos sobre cines minoritarios y estudios de la memoria. Su último libro es el estudio colaborativo *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990* (2019). Sundholm también trabaja como programador y, desde 2002, dirige el único evento regular de cine experimental internacional en Escandinavia, AVANT. Contacto: John.sundholm@ims.su.se.

Referencia de este artículo

Sundholm, J. (2022). *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* (1979-1981-1983) – un objeto de archivo migrante extremadamente típico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 103-114.

ULKOMAALAINEN/UTLÄNNINGEN/YABANCI (1979-1981-1983) – A MOST TYPICAL MIGRANT ARCHIVAL OBJECT

Abstract

This article explores the history and archival trajectory of the Finnish-Swedish-Turkish film *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* [Foreigner], made by the Turkish immigrant Muammer Özer. By examining the connection between the history of its production and of the distribution of its various versions, it is argued that this film constitutes 'a most typical migrant archival object'. This kind of film is always a fugitive object, and thus both archiving and programming has to consider its heterogeneous history as well as its multiple forms and versions.

Key words

Muammer Özer; Archive; Historiography; Programming; Migration.

Author

John Sundholm is professor in Cinema Studies at Stockholm University and has published widely on minor cinemas and memory studies. His latest book is the co-authored *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990* (2019). Sundholm also works as a programmer and since 2002 has been the director of Scandinavia's only regular international experimental film event, AVANT. Contact: John.sundholm@ims.su.se.

Article reference

Sundholm, J. (2022). *Ulkomaalainen/Utlänningen/Yabancı* (1979-1981-1983) – a most typical migrant archival object. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 103-114.

recibido/received: 22.12.2021 | aceptado/accepted: 11.03.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

UNA INFINIDAD DE TÁCTICAS. EL ARCHIVO EN MOVIMIENTO DE HUSSEIN SHARIFFE*

ERICA CARTER

LAURENCE KENT

En enero de 2014, la Sudan Film Factory (SFF), productora y escuela de cine radicada en Jartum, inauguró la primera edición del Festival de Cine Independiente de Sudán (o SIFF, por sus siglas en inglés), un evento internacional anual desarrollado en varias ubicaciones en Jartum. Descrito en su página web como una «puerta de entrada» a nuevas vías de intercambio entre las culturas cinematográficas sudanesa y global, el programa del SIFF, de una semana de duración y consistente en proyecciones, foros de debate y eventos de *networking*, está diseñado «para recordarle a la gente que [...] Sudán [...] llegó a gozar de gran renombre en el ámbito cinematográfico y [...] todavía siente pasión por este arte» (*Arab Weekly*, 2019). Las referencias a la «revolución que es nuestro pueblo» en sus convocatorias de participación vinculan al SIFF con los movimientos democráticos que expulsaron al autócrata islamista Omar el-Bashir en 2019. Pero también remiten a las historias cinematográficas encarnadas en la obra que constitu-

ye el objeto de estudio de este artículo. Cada año, el Festival comienza el 21 de enero: la fecha de fallecimiento del difunto cineasta, artista, poeta, escritor e intelectual Hussein Shariffe. La Sudan Film Factory «valora profundamente» a Hussein como cineasta cuyos «valores humanos y artísticos» aspira a defender la organización, pero cuya memoria desea «transformar» en una «celebración anual del cine» en múltiples localizaciones de la capital de Sudán.

El SIFF no es el único evento que rinde tan cáldido tributo a Shariffe. A lo largo de su vida (1934-2005), Hussein Shariffe destacó como artista contemporáneo que empleaba un particular estilo cosmopolita que mezclaba los lenguajes visuales occidental, árabe y del África septentrional. Firme defensor de la resistencia cultural anticolonial y democrática, Shariffe también fue pionero del cine independiente y experimental de Sudán. Su carrera artística comenzó en la Escuela de Bellas Artes Slade de Londres, en la que estudió de 1957 a

1959. Organizó su primera exposición ya en 1957, en la Gallery One de Londres; después de graduarse en Slade, regresó a Jartum, donde trabajó como artista, conferenciante, crítico y documentalista, antes de aceptar el cargo de Director del Sector Cinematográfico del Departamento de Cultura de Sudán.

En 1973, Shariffe regresó a Londres para completar la película experimental *The Dislocation of Amber* [La deslocalización de Amber] (1975), además de *Tigers are Better Looking* [Los tigres son más hermosos] (1979), que adaptaba un relato breve escrito por el autor modernista blanco criollo Jean Rhys y que Shariffe presentó en su graduación de la Escuela Nacional de Cine del Reino Unido en 1979¹. A caballo entre Londres y Jartum a lo largo de los ochenta, finalmente Shariffe se exilió tras el golpe militar islamista de Sudán en 1989. Su última residencia fue El Cairo, donde continuó perfeccionando una práctica artística que transitaba libremente y diluía las fronteras entre el cine, la poesía, la literatura y la pintura, o incluso la cocina y el interiorismo, formas artísticas con las que conseguía que a sus numerosas residencias temporales «nunca les faltara el color»: destinos abiertos, escribe su hija Eiman Hussein, para «todo el mundo, familia y amigos» (Hussein, 2020: 88).

Hussein Shariffe murió en su exilio en Egipto en 2005. Este artículo se centra en los intentos, desde esa fecha, por recuperar, archivar y volver a poner en circulación las obras cinematográficas que aún se conservan de él. Presenta a un artista cinematográfico cuya obra destaca por emplear un lenguaje audiovisual particular, remitir a historias específicamente sudanesas de un cine de movilidad del exilio y la diáspora y generar una práctica de archivo cuyo punto de partida es la propia transitoriedad de sus objetos más preciados, incluidos, o quizás principalmente, como aspiramos a demostrar, las múltiples películas inacabadas que constituyen una parte importante de la obra cinematográfica de Hussein Shariffe. Entre 1973

y 2005, Shariffe dirigió y/o (co-)produjo al menos nueve películas: los documentales *The Throwing of Fire* [El lanzamiento de fuego] (1973), *The South-East Nuba* [El nuba del sudeste] (1982), *Not the Waters of the Moon* [No las aguas de la Luna] (1985), y *Diary in Exile* [Diario del exilio] (1993), codirigida con Attiyat al-Abnoudi. Además de las visionarias *Los tigres son más hermosos* y *La deslocalización de Amber*, cuando murió, Shariffe estaba trabajando en otra obra experimental: *Of Dust and Rubies: Letters from Abroad* [De polvo y rubíes: cartas desde el extranjero] (2000-2005). Interpretación cinematográfica de nueve poemas del exilio sudanés, *De polvo y rubíes* quedaría inacabada, del mismo modo que otros dos documentales en proceso de elaboración: *Alwathiq*, retrato de un Robin Hood sudanés de los ochenta crucificado durante el periodo de imposición de la ley Shari'a bajo la dictadura militar de al-Nemeiri; y *Dawood*, retrato biográfico del cantante Abdel-Aziz Muhammad Dawood (alias Abu Dawood).

El archivo de Shariffe comparte con el de artistas cinematográficos de otros cines minoritarios (experimentales, independientes y/o diaspóricos) los problemas paralelos de la degradación material y la dispersión espacial (Andersson y Sundholm, 2019: 117-119). La ubicación de varias copias de archivo está aún pendiente de confirmación mientras se escriben estas líneas, del mismo modo que su condición de negativos, diapositivas o copias deterioradas que, como han sugerido Lars Gustaf Andersson y John Sundholm, difuminan «el objetivo definitivo del archivo [...] centrado en la originalidad y la autenticidad», puesto que tanto en éste como en otros archivos de migración y exilio, las copias originales se han perdido o no se han identificado (Andersson y Sundholm, 2019: 118). En su investigación acerca de los archivos cinematográficos inmigratorios, Andersson y Sundholm apuntan al aparente «desorden» de los archivos migrantes «en los que muy pocos objetos se relacionan con la práctica cinematográfica canónica, nacional y centrada en el autor» que da

forma a las colecciones de archivo consolidadas (Andersson y Sundholm, 2019: 123). La tarea a la que se enfrentan los investigadores es, por lo tanto, simultáneamente pragmática —consistente en recopilar y reordenar artefactos desordenados por historias frecuentemente traumáticas de desplazamiento o expulsión— y conceptual, en tanto que implica la identificación de lógicas archivísticas que puedan dar cabida a las historias irregulares y no simultáneas de las que ha surgido el archivo.

No cabe duda de que las películas de Shariffe están tan dispersas geográficamente como los artefactos inmigratorios de archivo de Andersson y Sundholm. También lo están de forma similar las fotografías, los guiones, los textos publicados, los álbumes de recortes, los programas de festivales, la correspondencia y otros objetos hallados desde 2005 en archivos privados e institucionales en Jartum, El Cairo, Londres, Oxford, Los Ángeles y Berlín. Por una parte, estos problemas de dispersión y deterioro material sitúan las iniciativas que detallamos a continuación en el ámbito del archivo de cine minoritario como práctica de recopilación multidireccional. Como Andersson, Sundholm y otros académicos que aspiran a desplazar los cines migrantes del *de margin* (margen) al *de centre*, (centro), en la célebre expresión de Isaac Julien y Kobena Mercer², nuestra propia investigación sobre Shariffe ha partido de la recopilación y la reconfiguración de las películas y demás artefactos materiales y virtuales que constituyen el legado fílmico de Shariffe (Julien y Mercer, 1988: 2). Hay un archivo abierto en construcción mientras se escriben estas líneas; se basa en proyectos de comisariado para proyectar y discutir las películas de Shariff en foros públicos interconectados a nivel global, lo que les otorga una visibilidad transnacional mediante mini-retrospectivas, debates presenciales y en línea y dos ensayos fílmicos que exploran el potencial que tienen dichas películas de disfrutar de una nueva vida en el futuro.

Pero el trabajo que presentamos a continuación también difiere del archivo migrante o dias-

pórico radicado en Europa u Occidente. En proyectos dirigidos por académicos cinematográficos europeos, a menudo los esfuerzos se centran en garantizar una «vida de archivo» para cines inmigrantes, experimentales o políticos que convencionalmente se relegan a la periferia de la herencia e historia cinematográfica nacional. A lo que se alude específicamente en referencia a los cines de movilidad migrante es a una «redistribución del espacio» en el archivo que permita el reconocimiento de la producción cultural migrante y la experiencia inmigratoria dentro de la cultura cinematográfica y pública local y nacional (Andersson y Sundholm, 2019: 129)³. No obstante, este modelo de desplazamiento de la atención histórica de la periferia al centro nacional no acaba de encajar con el trabajo archivístico de cines coloniales cuya condición constitutiva se caracteriza por la extraterritorialidad y la precariedad de su soberanía cultural nacional⁴. El cine sudanés es sólo un ejemplo de cultura cinematográfica nacida en un territorio colonial a medio camino entre el cine colonial, etnográfico, militar y *amateur*, conformada más tarde por cineastas anticolonialistas y decolonialistas que migraron incansablemente entre la poscolonia y la metrópolis y reconfigurada repetidas veces a medida que la poscolonia sucumbe a las presiones de la geopolítica neoimperial y a las fuerzas antidemocráticas más cercanas a la patria.

En el caso de Hussein Shariffe, nos enfrentamos, en suma, a objetos de archivo surgidos en condición de desplazamiento, ubicados temporalmente en historias policéntricas y solapadas de movilidad y fractura transnacional, y espacialmente disgregados a lo largo de las diferentes etapas de migración, desplazamiento transnacional y exilio de Shariffe. Los artefactos de este archivo no tienen un punto de origen único o fijo, ni un destino definido, ni, de momento, una única estética que los unifique o una lógica institucional que permita desarrollar estrategias coherentes de preservación, documentación de archivo y puesta en circulación. En el resto de este artículo, pre-

sentamos una serie de experimentos de archivo y comisariado mediante los cuales el grupo de archivistas, comisarios, artistas, familiares y académicos del que formamos parte han explorado lógicas, estrategias y tácticas de archivo en los últimos años para el archivo en movimiento de Shariffe. Nos centramos en tres ejemplos de estudio. La discusión inicial de un artefacto individual de archivo —el primer número del periódico cultural de *TwentyOne*, publicado por Shariffe a mediados de los sesenta— examina la geopolítica del archivo de exilio, subrayando los retos específicos a los que se enfrenta la práctica de archivo de objetos surgidos en el contexto de agitación política de la descolonización y la Guerra Fría. En segundo lugar, dirigimos nuestra atención a la última película de Shariffe, la inacabada *De polvo y rubíes*, centrándonos en cuestiones de presentación y comisariado. Desde 2018, alrededor de *De polvo y rubíes* se ha desarrollado una serie de talleres y proyectos de investigación a nivel transnacional en colaboraciones entre el Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín y varios colaboradores en Jartum, El Cairo y Londres. Definidos por la conceptualización del «trabajo de archivo como práctica artística y de conservación contemporánea» del Arsenal, estos intentos de generar un «archivo viviente» para la obra de Shariffe mediante una práctica curatorial performativa comenzaron con la presentación en talleres de esta destacable obra ante distintos públicos internacionales (Schulte Strathaus, 2013).

En este contexto, discutimos el estado incompleto en el que permanece suspendida *De polvo y rubíes* y analizamos estrategias de comisariado que den rienda suelta al potencial de obras inacabadas como ella para corresponder a la inestabilidad constitutiva del archivo disperso de exilio de Shariffe con prácticas poéticas y mnemónicas de re-mediación y reconfiguración histórica caracterizadas por la misma fluidez. La última parte del artículo esboza nuestros planes de creación de un archivo abierto e híbrido entre el digital y el analógico de la obra cinematográfica de Shariffe. Du-

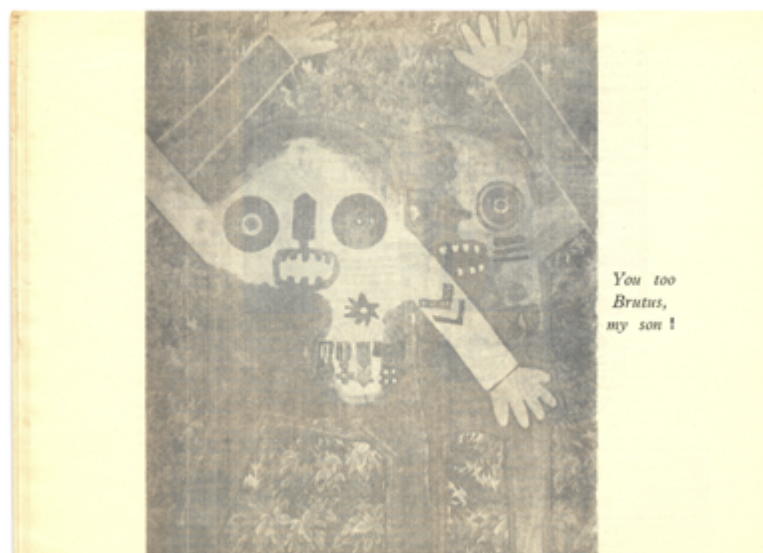


Figura 1. Fuente: *Twenty One. A Magazine from Africa, I (1)*. Hussein Shariffe Family Archive

rante la redacción de este artículo, el archivo está aún en construcción, de modo que este mismo texto, de forma análoga a las películas inacabadas de Shariffe, permanece incompleto, extrayendo lo que por ahora deben ser tan solo conclusiones provisionales, pero apuntando de una forma que esperamos sea constructiva a un futuro de incertidumbre creativa para su obra cinematográfica, con todos los temores y esperanzas que alberga un futuro tan frágil. No obstante, en primer lugar retrocederemos en el tiempo para investigar un pequeño fragmento del archivo de Shariffe: una copia digital de un número de revista de 1964 que constituye a la vez un hito en las contribuciones de Shariffe a la cultura cinematográfica de Sudán y una primera prueba para las prácticas de archivo adecuadas a la historia de interrupciones, movilidades y transiciones de la que surgieron sus películas.

UN OBJETO DE ARCHIVO EN TRANSICIÓN: TWENTY ONE, NO. 1, 1964

Entre los documentos programados para incluirse en nuestro archivo abierto está el primer número

de lo que pretendía ser una revista semanal editada en inglés por Shariffe: *Twenty One. A Magazine from Africa*. La publicación de la revista se enmarca en un periodo fértil en la producción artística de Shariffe. Tras su regreso a Jartum en 1960, Shariffe impartió clases durante cuatro años en la Facultad de Bellas Artes y Artes Aplicadas. Allí se unió a otros artistas, entre los que se encontraba Ibrahim el-Salahi, amigo y mentor que más tarde lo nombraría Director del Sector Cinematográfico en el Ministerio de Cultura e Información de Sudán. Como Shariffe, la formación artística de El-Salahi se basaba en sus anteriores encuentros con el modernismo transnacional; también él había estudiado en la escuela Slade, pero además participó durante la posguerra en el influyente club Mbari de Artistas y Escritores, un taller experimental de arte y teatro en Ibadan, Nigeria, entre cuyos participantes estaban los autores Chinua Achebe y Gérard-Félix Tchicaya, el dramaturgo Wole Soyinka y los fundadores expatriados del club, la pareja formada por el editor y autor Ulli Beier y la pintora Georgina Beier (Hassan, 2012).

El-Salahi fue una figura clave en la Escuela de Jartum, el grupo informal de artistas modernistas que surgió en Sudán a finales de los cincuenta, produciendo obras que mezclaban formas occidentales de abstracción y experimentación con arte africano, así como caligrafía y geometría, decoración y ornamentación y prácticas poéticas y espirituales árabes (Hassan, 2012). Como señala el historiador de arte Salah Hassan, el modernismo «complejo, polifacético y fluido» del grupo sudanés dinamitaba las distinciones binarias entre Occidente y las culturas no occidentales mediante lenguajes artísticos que mezclaban fórmulas de los modernismos globales con formas artísticas de las poblaciones culturalmente diversas del Sudán post-independiente. Aunque, «por motivos políticos e ideológicos», el Sudán moderno se divide en dos culturas polarizadas (la «árabe» del norte y la «africana» del sur), también hace gala de una cultura nacional en la que «están representados casi

todos los principales grupos étnicos o lingüísticos de África» (Hassan, 2012: 15). El pensador político Ali Mazrui ha descrito Sudán como una nación de «múltiples marginalidades» (Mazrui, 1969): un país atravesado por múltiples divisiones e interconexiones entre mundos culturales árabe-islámicos y africanos, situado históricamente en los márgenes geopolíticos entre imperios en competición, y una nación todavía en busca de una identidad capaz de abarcar lo que el escritor Jamal Mahjoub denomina la «herencia híbrida de culturas entrecruzadas» y la «diversidad heterogénea» (Mahjoub, 2018: 118)⁵.

Aunque Shariffe se resistía a insertar su propia práctica dentro de movimientos o tendencias definidos, desde luego compartía con la Escuela de Jartum su compromiso con modos artísticos que militaran contra la «dualidad dicotómica» de la cultura nacional de Sudán (Mazrui, 1969). Así, en las copias de *Twenty One* ya disponibles en el archivo en construcción de Shariffe puede verse una búsqueda de estructuras y fórmulas expresivas polifacéticas capaces de abarcar las realidades multiculturales del Sudán de mediados de los sesenta, entrelazadas geopolíticamente de forma compleja. El primer número de la revista, por ejemplo, está organizado mediante una estructura de *collage* que intercala imágenes abstractas de agitación política aparentemente creadas por el propio Shariffe con ilustraciones de arquitectura y motivos de diseño que no se atribuyen a ningún autor. Las imágenes sirven como apoyo visual a las contribuciones ensayísticas que incluyen el propio editorial inicial de Shariffe, artículos encargados sobre temas que van de la poesía sudanesa a la política contemporánea y artículos reeditados o extraídos de órganos de la prensa global que hablan de la posibilidad de una «muy esperada unidad» en un Sudán multiétnico y democrático (Shariffe, 1965).

En el editorial con el que abre la revista, el propio Shariffe aspira a una «nueva conciencia nacional» que logre fusionar las tendencias culturales antagónicas del país. Bajo el título *Un inicio*, Sha-



Figura 2. Fuente: *Twenty One. A Magazine from Africa*, I (1). Hussein Shariffe Family Archive

riffe ofrece la revista, por tanto, como un «puente entre África y el mundo árabe, con ambos de los cuales tenemos inevitablemente tanto en común» (Shariffe, 1965: 1). La publicación de *Twenty One* en inglés sugiere que esa meta debe alcanzarse mediante una política de interpelación (*politics of address*) que conecte una práctica artística multiétnica y multicultural en Sudán con un público global. Pero tal vez lo más llamativo del primer número son los indicios de una catástrofe política que amenaza a una conectividad global como esa. A día de hoy, *Twenty One* subsiste sólo en fragmentos digitales y en papel descubiertos en Londres y Jartum hasta la fecha. Aunque de vez en cuando se ha citado en historias políticas y culturales del Sudán de los sesenta, el diario no está catalogado en los índices electrónicos del norte global. La frágil huella de archivo y la insistencia del número inaugural en poner el foco en la política contemporánea —en el «problema del sur», un «agujero en la constitución nacional», «las elecciones y lo que vendrá después»— reflejan su origen en la lucha por entonces aún vigente contra las políticas de militarización, arabización e islamización del primer periodo de gobierno militar de Su-

dán posterior a la independencia (de 1958 a 1964). Cuatro meses antes de la publicación de *Twenty One* en octubre de 1964, en Sudán había tenido lugar una revuelta contra el gobierno militar que comenzó con una huelga civil por parte de académicos universitarios y otros profesionales, que llevó a cabo una coalición política bajo el paraguas del Frente Nacional Unido y culminó en una huelga general, en el fin del gobierno militar y con la dimisión como Jefe de Estado en noviembre de 1964 del general Ibrahim Abbud (El-Affendi, 2012).

Twenty One surge, pues, de la vorágine de disidencia intelectual y artística que desencadenó una revolución política y, al cabo de un tiempo, llevó a término una larga transición de la independencia de Sudán en 1956 al gobierno civil y las sucesivas elecciones en 1965 y 1966. El lugar destacado que en su primer número ocupa el periodista y autor estadounidense Melvin J. Lasky subraya el contexto de Guerra Fría en el que se enmarca esta y otras pugnas anticoloniales en el continente africano. Lasky, una figura destacada de la izquierda anticomunista estadounidense, gozaba de renombre gracias a la fundación y edición de dos revistas culturales importantes de la Guerra Fría, la alemana *Der Monat* y la anglófona *Encounter*. Lasky también escribió la «guía del intelectual» (occidental, blanca, de centro liberal) para la lucha anticolonial, *Africa for Beginners* (*África para principiantes*, 1962). Sus compromisos anticomunistas en el contexto africano pueden percibirse claramente en un artículo para *Twenty One* que hace proselitismo de un nuevo *Farbenlehre* (la filosofía del color de Goethe): una teoría y práctica estética que sanará un mundo «históricamente cegado por la blancura y la negrura», a la vez que evitará la «recién creada dictadura de la izquierda» cuyo desarrollo percibe Lasky bajo líderes socialistas como Nasser y Nkrumah (Lasky, 1965: 4).

En resumen, desde su primer número, *Twenty One* lleva las huellas cruzadas de lo que hemos venido en llamar transiciones geopolíticas convulsas o «catastróficas» y cambios revolucionarios. Tal

y como se entiende en la dramaturgia clásica o la historia liberal, la catástrofe implica un fin de los días, del griego *katastrophe*: un final precipitado o una transformación radical. No obstante, el segundo significado que adquiere el término en las matemáticas de mediados de siglo XX parece el más adecuado para describir el Sudán de 1965: la catástrofe como fractura sísmica que atraviesa fenómenos bi-, tri- o cuatridimensionales, destruyendo geometrías existentes, generando bifurcaciones imprevistas, interrupciones, bucles y resultados inestables. A lo largo de *Twenty One* se desparraman los restos visibles de esos procesos de escisión, dislocación y reconfiguración espaciotemporal. El editorial de Shariff está acompañado por una imagen de alzamiento popular; más tarde, un retrato abstracto de Bruto asesinando a Julio César evoca la violencia íntima que infesta el orden político de los estados militarizados. A lo largo de la revista, destaca el estilo enfático y el tono inconcluyente que ubica la escritura de Shariffe dentro de las historias inacabadas: «Los hechos [...] el origen del problema es en realidad [...] pero esto no puede ser [...] deben purgarse los rincones húmedos del gabinete con pesticida político [...] El Primer ministro es de momento poco más que una fuerza conciliatoria» (Shariffe, 1965: 2). Entre tanto, el editorial de Shariffe acaba con una objeción que muestra el propio tiempo histórico rehuyendo cualquier captura en ese momento de agitación, de modo que, «lamentablemente, y por circunstancias que escapan a nuestro control, puede que parte del material de este número quede obsoleto pronto» (Shariffe, 1965: 2).

En resumen, en *Twenty One* vemos un artefacto de la revolución sudanesa de 1964 que surge en el archivo como un objeto en transición espaciotemporal: uno que señala temporalmente hacia atrás y hacia delante, a pasados perdidos y futuros esperados, y espacialmente, mediante su entramado de referencias a la lucha anticolonial y a la Guerra Fría, a puntos de conflicto locales y globales que generan futuros viables para Sudán. Además, las preguntas que plantea para la práctica

archivística un artefacto surgido en ese estado de volatilidad ante las circunstancias no sólo se relacionan con lo que describimos como el archivo de la catástrofe de Shariffe, sino con otras colecciones que llevan de forma similar las marcas de la turbulencia política, la contestación cultural, la deslocalización territorial y, por supuesto, las utopías perdidas: porque sin duda *Twenty One* representó un gesto utópico de afirmación, como atestigua su publicación en un momento en el que «hay tanto en juego» y el «alzamiento popular de octubre» era «sólo un comienzo» (Shariffe, 1965: 1-2).

TRANSICIÓN, CONTRAPUNTO, DEIXIS

Algunas observaciones recientes sobre la práctica de archivo cinematográfico por parte de Giovanna Fossati, destacada académica especializada en herencia cinematográfica y cultura cinematográfica digital, subrayan las estrategias de archivo que pueden ser pertinentes para la gestión de artefactos localizados, como *Twenty One*, dentro de constelaciones espaciotemporales puestas en movimiento por fracturas en el *continuum* histórico o en un desplazamiento de las placas tectónicas de historias locales o nacionales (en este caso la sudanesa) y globales: en el caso de *Twenty One*, la historia de una Guerra Fría mundial y sus intersecciones con la lucha por la descolonización, la construcción nacional y la soberanía popular. Analizando en un contexto distinto los giros de las historias de archivo (su especialidad es la historia mediática y el paso del analógico al digital), Fossati sugiere que las concepciones de la «transición» en momentos de ruptura histórica deberían entenderse no teleológicamente, como movimientos entre estados ontológicos consolidados, sino como condiciones de «constante transitoriedad entre dos estados»: así, por ejemplo, la transición de los medios analógicos a los digitales está tan marcada por las simultaneidades, las intersecciones y los bucles recursivos como por las diferencias o los desarrollos lineales de «A» (analógico) a «D» (digital).

Curiosamente, Fossati sugiere más adelante que la transición, entendida no como un desarrollo unidireccional sino como intercambios mutuos o movimientos de circulación entre constelaciones tecnológicas, históricas y espaciales fluidas, puede ser una «característica inherente a la práctica cinematográfica (de archivo)» (Fossati y van den Oever, 2020: 133). Fossati continúa:

transición es un término espacial (derivado del Latin *transitio*, «cruzar»), y por lo tanto también transmite una sensación de movimiento «de ida y vuelta»... Es ese continuo vaivén (o diálogo o combinación) entre el pasado y el presente, entre tecnologías obsoletas y nuevas, prácticas antiguas y novedosas y marcos teóricos desarrollados en diferentes momentos temporales y contextos, lo que ha ocupado un papel tan central en las disciplinas de investigación de medios, incluyendo las que se centran en [...] objetos y prácticas de archivo (Fossati y van den Oever, 2020: 133)⁶.

Con anterioridad hemos seguido a Andersson y Sundholm al apuntar a la necesidad de repensar una lógica de archivo capaz de enmarcar la práctica archivística con respecto a cines-en-movimiento poscoloniales, diaspóricos o del exilio. Las observaciones de Fossati dirigen nuestra atención precisamente hacia una lógica móvil para la práctica de archivo y la producción de conocimiento de la historia cinematográfica. El cambio que propone de una epistemología de archivo temporal a una espacial permite conceptualizar los objetos de archivo —en nuestro caso, las películas y demás artefactos mediáticos y objetos testimoniales que constituyen el legado de Hussein Shariffe— como objetos en transición, que se encuentran atrapados en flujos circulatorios locales, nacionales, regionales y globales entrecruzados, y que exigen una práctica archivística y curatorial que corresponda a su fluidez inmanente, ora alegre, ora traumática con tácticas igualmente mudables de recuperación, restauración y puesta en circulación en contextos contemporáneos.

En el caso del primer número de *Twenty One*, una práctica como la anterior implicaría investigar la revista, no como fuente para crear una historia de Shariffe como *auteur* y como gigante de la historia cinematográfica del Sudán de la posguerra (aunque ciertamente también lo fue), sino como artefacto que revela las inestabilidades constitutivas de la práctica cinematográfica de diáspora y de exilio, fragmentada espacial y temporalmente, a la que se dedicaba Shariffe. Los historiadores del arte y del archivo Liz Bruchet y MingTiampo apuntan a una metodología adecuada para una investigación espacial y temporalmente multiforme como ésta en su estudio de lo que denominan como las relaciones «contrapuntísticas» que dan forma a las historias de la práctica de estudiantes y exalumnos en el *alma mater* de Shariffe, la escuela Slade (Bruchet y Tiampo, 2021). Centrándose en el periodo «entre el imperialismo y la descolonización» (1945-1989), Bruchet y Tiampo repasan las carreras de numerosos estudiantes atraídos a la escuela Slade «desde todas partes del Imperio británico y del mundo» por el *ethos* secular y el compromiso artístico internacionalista de la institución. Su descripción de lo que denominan la práctica «contrapuntística» de los estudiantes se deriva del ensayo *Reflexiones sobre el exilio*, escrito por Edward Said en 1984. Said toma prestado el término musical para identificar el exilio como una condición cultural que implica, por una parte, una duplicación o pluralización de la percepción, y, por otra parte, estructuras expresivas que replican el contrapunto musical con lo que Bruchet y Tiampo describen como «fuga[s] imitativa[s]... un ajuste de cuentas con los pasados coloniales del que surge una nueva polifonía» (Said, 2000: 398; Bruchet y Tiampo, 2021: 6).

Bruchet y Tiampo persiguen ampliar la noción de contrapunto de Said, trascendiendo la práctica artística del exilio para incluir la experiencia diaspórica y migrante entre los numerosos estudiantes y exalumnos de Slade que alternaron varias etapas de migración y re-migración en el periodo

de descolonización y Guerra Fría de la posguerra. Esta expansión de las observaciones de Said a fin de incluir múltiples estados de movilidad migratoria parece adecuada para un artista como Shariffe, que pasó de viajar voluntariamente por el mundo durante su trayectoria inicial a exiliarse en Egipto después de 1989. En línea con lo anterior, Shariffe aparece en la investigación de Bruchet y Tiampo como uno de los muchos exalumnos de la escuela Slade cuya práctica «contrapuntística» contradecía la estructura en dos ejes centro-periferia del pensamiento cultural imperialista, afirmando —como sucede por ejemplo en las primeras exposiciones de Shariffe en Londres— «la presencia del Imperio en la metrópolis». Entre tanto, las producciones artísticas surgidas de viajes circulatorios entre rutas de migración y re-migración poscolonial, exilio y diáspora construían precisamente ese «contrapunto transnacional» a la práctica artística eurocéntrica a la que se refiere Said. Así, por ejemplo, el juego alternativo de «llamada y respuesta» entre los públicos locales y globales tuvo su inicio en la llamada urgente de Shariffe en *Twenty One* a articular una respuesta artística e intelectual global y polifónica a la revolución en Sudán. La misma línea seguía su uso de estrategias estéticas híbridas europeas y africanas, incluida la re-mediación (como en su traducción para *Twenty One* de una escena del *Julio César* de Shakespeare convertida en un descarnado comentario visual acerca de la violencia política en Sudán), la adaptación (véase su posterior reelaboración en *Los tigres son más hermosos* de un relato de Jean Rhys como comentario acerca de la presencia de africanos negros en Londres) o la criollización, como sucede de nuevo en la imagen de Julio César, cuyas figuras humanas robóticas remiten a las grotescas caricaturas políticas del dadaísmo europeo o la Nueva objetividad, mientras que a la vez señalan, mediante la sobreimpresión en la imagen de un delicado motivo de hojas, a elementos arabescos de diseño derivados del arte helénico, islámico y mediterráneo renacentista⁷.

La readaptación del contrapunto de Said por parte de Bruchet y Tiampo permite, en resumen, comprender metafóricamente *Twenty One* como una constelación casi musical de notas, acordes, voces y melodías que llama y a la que responden voces del interior de los múltiples modernismos que dan forma a los futuros culturales poscoloniales. En ese sentido, la revista se erige como la huella histórica de una contribución específicamente sudanesa, liderada por Hussein Shariffe, al diálogo cultural global en un momento de descolonización y declive imperial. Pero la importancia archivística de *Twenty One* no se reduce en absoluto a su función como referente o índice de historias culturales poscoloniales. Testimonios de archivo como *Twenty One* poseen una ontología doble: llevan en su interior la impronta de índice de las historias poscoloniales, pero al mismo poseen una cualidad móvil y relacional como indicadores o «marcadores deícticos» (término que emplearemos en el próximo apartado) de objetos o figuras relacionados dentro de conjuntos históricos.

En lingüística, la deixis tiene la función pragmática (en contraste con la función semántica) de establecer la ubicación temporal y espacial del sujeto enunciador. Entre lo que el lingüista danés Otto Jespersen denominó los conmutadores (*shifters*) lingüísticos que establecen el contexto situacional del sujeto enunciador se incluyen los pronombres («yo», «nosotros», «ellos»), las conjugaciones verbales o los sintagmas adverbiales que distinguen «aquí» de «allí», «ahora» de «después», «hace mucho tiempo» de «en el futuro» y así sucesivamente. Estos marcadores deícticos son omnipresentes en el primer número de *Twenty One*. Shariffe invoca repetidas veces el «nosotros» de un pueblo sudanés sublevado, repudiando el «ellos» que constituyen los defensores o socios de la junta militar, e invitando al «vosotros» implícito de la comunidad de lectores a solidarizarse con los artistas e intelectuales que luchan por un Sudán democrático. La revista se revela, así, como un objeto histórico situado deícticamente dentro de una

constelación móvil de relaciones con actores culturales locales y transnacionales.

Por decirlo de otro modo: *Twenty One* está imbricado en, y también ayuda a dirigir y dar forma precisamente a ese movimiento de vaivén entre sitios, prácticas, actores humanos y estados ontológicos que representa para Fossati una condición fundacional para los objetos de archivo. No obstante, aunque en el próximo apartado continuaremos la investigación de los enunciados deícticos del archivo a los que invita *Twenty One*, ya no nos ocuparemos de un documento impreso, sino de una película —la inacabada *De polvo y rubíes* de Shariffe— y de estrategias de archivo para resituar esta extraordinaria obra dentro de las relaciones vivas de la cultura cinematográfica transnacional contemporánea. Se abordará la deixis como una estrategia que trasciende lo lingüístico, y que abarca tácticas dentro del lenguaje cinematográfico —el uso de la escala (el cambio del primer plano al plano largo), las relaciones de miradas entre los sujetos en pantalla y fuera de campo, la interpretación (lo que Béla Balázs denominaba la «indicación muda» del cuerpo del actor)⁸ o el diálogo con el público— y las estrategias performativas de proyecciones de archivo que resitúan esta película olvidada en nuevas constelaciones espaciotemporales (Balázs, 2013:59; Verhoeff, 2012: 572). Nuestra atención se centra en la capacidad de *De polvo y rubíes* para indicar más allá de sus propios límites, resistiéndose a una función de índice como el rastro o la imprenta definitiva de una presencia poscolonial, y apuntando en cambio, de nuevo como los artefactos en transición de Fossati, hacia atrás en dirección a unos pasados fracturados, lateral o transversalmente a acontecimientos y acciones contemporáneos y hacia delante a futuros artísticos y políticos aún en desarrollo.

EXILIO Y DIÁSPORA EN EL ARCHIVO VIVIENTE: DE POLVO Y RUBÍES. CARTAS DESDE EL EXTRANJERO

Las iniciativas para reunir, recontextualizar y re-presentar el archivo cinematográfico de Hussein Shariffe comenzaron poco después de su fallecimiento en 2005. Los esfuerzos se centraron en el tercer proyecto cinematográfico inacabado de Shariffe, la experimental *De polvo y rubíes. Cartas desde el extranjero*. Concebida originalmente en 1998 como traducción visual de una selección de poemas del exilio sudanés, la película también registra experiencias de la larga estancia de Shariff en el exilio egipcio de 1989 a 2005. Shariffe escogió ubicaciones lejanas que le remitían a los ambientes de montaña, ciudad, desierto, llanura y río de su hogar en Sudán. Como las imágenes de agua y arena que también aparecen con frecuencia en la película de Shariff, las localizaciones de *De polvo y rubíes* sirven como superposiciones metafóricas de la patria que le había sido arrebatada: revisita Sudán en las calles de El Cairo y Alejandría, el Mar Rojo al este de El Cairo, el Desierto Blanco al oeste, y después de regreso a la capital en una exploración de los jardines ornamentales de al-Qanatir. Rodada a lo largo de cinco años entre el año 2000 y 2005, la película sobrevive hoy en día tan solo en forma de copiones: reconfiguraciones cinematográficas de ritmos, imágenes y tropos de poemas escritos por compatriotas exiliados como Abdel Rahim Abu Zikra (*Departure in the Night* o *Partida en la noche*), Mahjoub Sharif (*The Traveller* o *El viajero*), y Ali Adbel Ghayoum (*Whirlpools of the 20th Century* o *Remolinos del siglo XX*), por nombrar unos pocos.

Un documento de archivo de junio de 2005 —una solicitud de subvención en la que se pide apoyo urgente para la posproducción póstuma— es un primer hito en lo que pronto se convertiría la larga historia del rescate de la película del olvido de la incompletitud. Shariffe había muerto poco antes ese mismo año, pero las invitaciones a la

proyección siguieron abiertas tras la admisión de la película en programas de festivales en Venecia, Locarno y Friburgo. Eiman Hussein, hija de Shariffe, se apresuró a colaborar con la artista y comisaria de El Cairo Heba Farid para reunir un equipo bajo el paraguas de la productora de la película, el Centro de Estudios Sudaneses de Jartum. El objetivo era completar y estrenar *De polvo y rubíes*, organizar una exposición de los cuadros de Shariffe y publicar un libro de acompañamiento. Entre los colaboradores se contaban tres miembros del equipo de dirección de *De polvo y rubíes*: Ahmed Ali Hassan, asistente de dirección, diseñador de producción, artista y ex-alumno de Shariffe; el fotógrafo Claude Stemmelin y Mohamed Eissa, jefe de producción y antiguo asociado del director egipcio Yousef Chahine.

Según la solicitud de Hussein y Farid, entre los elementos que componían *De polvo y rubíes* se incluían unas cinco horas de metraje en color en 35mm y Betacam, imágenes de archivo programadas para su inclusión junto a fotografías de cuadros de Shariffe, una banda sonora original y una grabación de Hussein Shariffe leyendo los nueve poemas de la película, marcados como posible elemento en un montaje de sonido que proporcionaría música, cantos, cánticos y narración oral a cada una de las secuencias de *De polvo y rubíes* (Hussein y Farid, 2005). El ambicioso calendario de planificación de Hussein y Farid preveía la finalización de un primer montaje hacia noviembre de 2005. La posproducción, junto a un libro y a una exposición, debía acabarse a tiempo para el estreno en marzo de 2006 en el Festival Internacional de Cine de Friburgo (Fribourg International Film Festival o FIFF).

Aunque el FIFF 2006 rindió un breve homenaje a Shariffe, el tributo no incluyó la proyección de la por entonces inacabada *De polvo y rubíes*. Efectivamente, pasarían doce años enteros antes de que la película lograra encontrar una plataforma pública y una nueva vida en talleres y proyecciones organizadas desde 2018 hasta 2022 por el

Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín. Hacia finales de la década de 2010, el Arsenal era conocido por sus experimentos pioneros en lo que la propia institución define como «el trabajo de archivo como práctica artística y curatorial contemporánea» (Schulte Strathaus, 2013). El término apunta a los rasgos principales de la respuesta del Arsenal a una situación durante el cambio de milenio en la que disponía de pocos recursos para hacer frente a la transición del cine analógico al digital. El Arsenal había comenzado su andadura como un club de cine, más tarde como cine independiente y, desde 1971, como instigador y programador del Foro Internacional de la Berlinale, más tarde también en su versión expandida. Hacia principios de los 2010, ya se había hecho con una colección única de alrededor de 10.000 películas independientes, experimentales y políticas internacionales. Pero el Arsenal no obedecía a un mandato de archivo: las copias se deterioraban a menudo tras largos años de servicio a la misión principal de la institución, las proyecciones para el acceso del público, y escaseaban los fondos para la preservación, la restauración y la puesta en circulación en nuevos formatos (Schulte Strathaus, 2013: 25).

Bajo la tutela de su codirectora, la archivista y comisaria Stefanie Schulte Strathaus, el Arsenal hizo frente a su aparentemente calamitosa conjunción de escasez de recursos y deterioro archivístico armado con estrategias para una reinención radical de la práctica archivística cinematográfica. Desde 2011, el Arsenal ha organizado una serie de proyectos a gran escala para un archivo viviente que pone en movimiento la historia del cine a través de la colaboración creativa con cineastas, artistas, intérpretes, comisarios, activistas, escritores y académicos. De forma análoga a otros archivos vivientes que «fusionan lo artístico y lo archivístico» (Sabiescu, 2020: 63), los tres proyectos insignia del Arsenal hasta la fecha —*Living Archive* (*Archivo viviente*), que se centra en la colección propia del Arsenal (2011-2013); *Visionary Archive*

(*Archivo visionario*), un «experimento de colaboración translocal» sobre la historia y la práctica cinematográfica africana (2013-2015); y el proyecto de herencia cultural pluriinstitucional, transnacional e interdisciplinaria *Archive außer sich* (*Archivos más allá de sí mismos*, 2017-2021)— no conciben el archivo como un lugar de almacenamiento que «para el tiempo y detiene todo movimiento», sino como una plataforma para prácticas creativas colaborativas que movilicen los objetos de archivo para generar nuevos sentidos de una historia en movimiento (Røssaak, 2010: 12).

Los acercamientos a *De polvo y rubíes* por parte del Arsenal ejemplifican este compromiso con las historias vivas, así como la definición que el archivo del Arsenal da de sí mismo como espacio sin fronteras que se extiende «más allá de sí mismo» (*außer sich*) y alcanza escenarios transnacionales y globales. Tras el contacto con Heba Farid, el Arsenal emprendió tareas de archivo y comisariado respecto de ese y otros títulos de Shariff con un taller de dos días, seguido de una presentación pública dentro de la edición de 2019 del Forum Expanded de la Berlinale. Los participantes fueron Eiman Hussein y Stefanie Schulte Strathaus, junto a Talal Afifi, Director de la Sudan Film Factory, Presidente del Festival de Cine Independiente de Sudán y socio de Hussein Shariffe durante años (también como actor en *De polvo y rubíes*); el cineasta egipcio Tamer el Said y Haytham el-Wardany, escritor y traductor nacido en El Cairo y residente en Berlín. Los cinco vieron juntos los copiones y expusieron sus primeras impresiones en una proyección pública y una mesa redonda sobre los pasados vividos por la película y sus posibles futuros. El mismo taller se volvió peripatético más adelante, siguiendo los viajes del propio Shariffe en diciembre de 2020 con una miniserie de proyecciones y conferencias en línea dentro de nuestro propio proyecto de investigación radicado en Londres, *Circulating Cinema. The Moving Image Archive as Anglo-German Contact Zone* (*Cine en circulación. El archivo de la imagen en movimiento*

como zona de contacto anglo-alemana). En el último apartado del presente ensayo explicaremos en detalle nuestra esperanza de llevar el taller a Jartum, habiendo completado ya los preparativos previos entre los que se incluye un proyecto de investigación estudiantil durante el verano de 2021 en el King's College de Londres, así como la presentación de un cine-ensayo por parte de los estudiantes e investigadores Deem bin Jumayd, Niya Namfua y Mai Nguyen en *Archival Assembly #1*, el festival de archivo del Arsenal realizado en septiembre de 2021.

En sus viajes virtuales y analógicos desde 2005 a nuevos destinos globales —Jartum, El Cairo, Londres, Berlín—, la constelación fragmentaria que constituye *De polvo y rubíes* ha dejado su propia estela centelleante de programas de festivales y eventos, propuestas de proyectos, bases de datos, correspondencia, fotografías, nuevos documentos audiovisuales entre los cuales hay grabaciones de eventos y un videoensayo de 2021. Uno de esos documentos nos devuelve a las cuestiones de la huella y la deixis: es decir, a la capacidad de *De polvo y rubíes* para apuntar, precisamente por su carácter incompleto, a modalidades de movimiento de exilio encarnadas en el archivo cinematográfico transnacionalmente disperso de Shariffe.

La investigadora de medios Nanna Verhoeff propone una distinción en la práctica de archivo entre la huella como «indicio de pasado» (a veces imbuido de nostalgia) y la deixis como función que «trastoca la idea del pasado como absoluto», desplazando la atención al «carácter situacional del presente [de la imagen]», y reinventando el «carácter pasado que porta la huella» como «un vínculo con el momento presente» (Verhoeff, 2012: 582). Verhoeff coincide con Senta Siewert al identificar en la práctica performativa de la proyección de archivo el potencial para volver a experimentar el pasado como «sensación histórica» orientada al tiempo futuro (Verhoeff, 2012: 583; Siewert, 2020: 108). No es extraño que los dos académicos identifiquen en el cine como medio temporal una ca-



Figura 3. Talal Afifi. Fuente: *Of Dust and Rubies. Letters from Abroad*

pacidad para revivir el tiempo histórico latente a través de la proyección archivística (Wood, 2010). No obstante, es particularmente pertinente para *De polvo y rubíes* la noción que Verhoeff defiende de la proyección en directo como representación que mueve el cine de archivo de su estatus como huella histórica a un estado de heterogeneidad temporal que vincula el presente con el pasado a través de la «deixis... un índice de destino, una huella hacia el futuro» (Verhoeff, 2012: 583).

La obra cinematográfica generada desde 2005 por el proyecto del Arsenal sobre *De polvo y rubíes* ilustra la capacidad de las proyecciones archivísticas para desligar y reorientar espaciotemporalmente lo que el propio Shariffe denominó como las «energías [...] desamparadas» de su práctica cinematográfica en el exilio (Hussein y Farid, 2005: 5). La mesa redonda de la Berlinale de 2019 sobre el filme inacabado de Shariffe se rodó en película, y el metraje se empleó en la realización del meditativo ensayo cinematográfico de Tamer el Said, *Of Dust and Rubies: A Film on Suspension* [De polvo y rubíes: una película en suspensión] (2020). La película intercala presentaciones de los participantes en la mesa redonda del taller de 2019 con secuencias mudas que reproducen extractos escogidos de los copiones originales de Shariffe

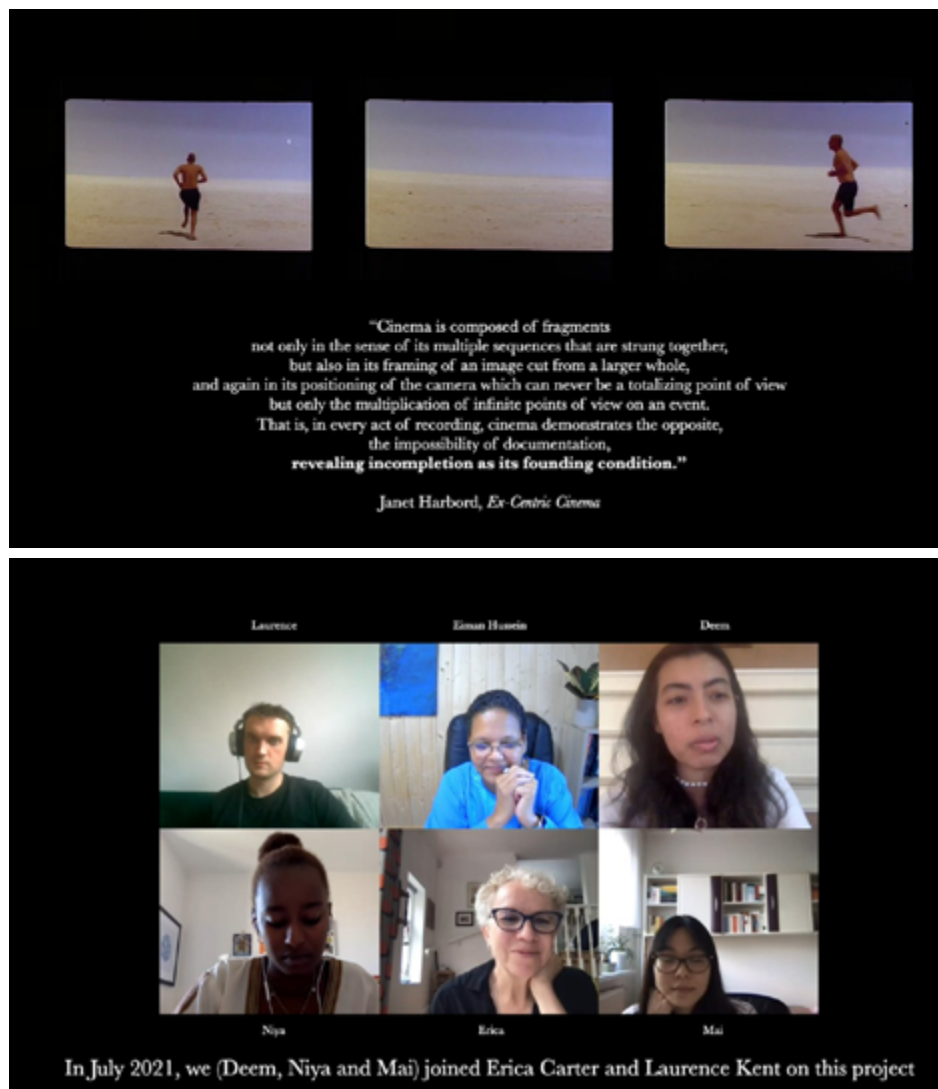
por cada uno de los conferenciantes. Los fragmentos invitan a cada uno de los conferenciantes a reflexionar acerca de los recuerdos y significados evocados mientras el metraje largamente oculto de Shariffe cobra al fin nueva vida. Para Eiman Hussein, los planos de pies andando, un cadáver no identificado y un esqueleto en la arena recuerdan a una experiencia de exilio que su padre experimentó personalmente, pero que sigue siendo ubicua en otras experiencias globales de deslocalización, exilio, aislamiento y pérdida. En cambio, Haytham el Wardany no encuentra en los copiones de Shariffe la mirada de un exiliado, sino la de un cineasta inmigrante que escribe «cartas desde el extranjero» (el subtítulo de la película). *De polvo y rubíes*, como observa el Wardany, no sólo reconfigura los recuerdos sudaneses sino también los egipcios al desvincularse de las típicas localizaciones urbanas de Egipto, desplazándose en su lugar por paisajes desérticos y montañosos, e invitando, a través de su evocación de una experiencia sudanesa esparcida por los lugares más remotos del propio Egipto, lo que denomina en su contribución al panel de la Berlinale, nuevas formas de «solidaridad con otras formas de vida».

En un sentido similar, para Stefanie Schulte Strathaus los paisajes marinos que escoge proyectar remiten a deambulaciones transnacionales, e incluso globales. El mar como lugar de movimiento indomable es un motivo frecuente en la película de Shariffe. Aparece en ocasiones en primeros planos turbulentos, en otras en planos largos como escenario para la acción de figuras del mito y la fantasía: sirenas, tritones, ondinas. Cuerpos extraños, extraordinarios, extravagantes, que se precipitan al primer término de la imagen, perturbando las identidades «sistemáticamente asegura-

En un sentido similar, para Stefanie Schulte Strathaus los paisajes marinos que escoge proyectar remiten a deambulaciones transnacionales, e incluso globales. El mar como lugar de movimiento indomable es un motivo frecuente en la película de Shariffe. Aparece en ocasiones en primeros planos turbulentos, en otras en planos largos como escenario para la acción de figuras del mito y la fantasía: sirenas, tritones, ondinas. Cuerpos extraños, extraordinarios, extravagantes, que se precipitan al primer término de la imagen, perturbando las identidades «sistemáticamente asegura-

das», según sugiere Schulte Strathaus, y alineados en ese sentido con la propia resistencia de Shariffe a la política identitaria nativista de los regímenes autoritarios.

Schulte Strathaus concluye que el conocimiento en la película de Shariffe deriva «de la experiencia de la migración», del mismo modo que en las mitologías antiguas desde la *Odisea*. Yetas Talal Afifi recuerda al público de la Berlinale que también hay un movimiento contrario en la película de Shariffe: no el viaje circular de Ulises, ni de hecho ningún arco narrativo que apunte a un solo regreso, sino un esparcimiento a múltiples refugios dispersos dentro del «contra-espacio» móvil de una diáspora sudanesa global (Gilroy, 1995). Merece la pena detallar el evocador comentario de Afifi sobre su reencuentro con *De polvo y rubíes*, puesto que muestra de forma más precisa lo apropiado de caracterizar como deixis en el archivo a una película que, durante lo que Francesco Casetti denomina el «acto efectuado» de su exhibición, envuelve al espectador en una experiencia compartida de movi- lidades transnacionales presentes y, simultáneamente, de pasados diaspóricos (Casetti, 1998: 44). El influyente estudio de Casetti sobre la deixis en el cine se inspira en la teoría de los actos de habla de J. L. Austin para subrayar la naturaleza relacional del espectador de cine (Austin, 1982). Casetti observa que la enunciación cinematográfica moviliza al mismo tiempo la dimensión ilocutiva y perlocutiva de la comunicación: la capacidad de la imagen y el sonido para afirmar, comprometer, declarar o advertir a la atención directa (ilocución) y de efectuar, mediante la «perlocución», un cambio en el espectador a través de la persuasión, la inspiración, la imaginación, el recuerdo, etc. (Casetti, 1998: 44).



Figuras 4 y 5. Fuente: *Towards a Cinema of the Incomplete: A Video Essay on Hussein Shariffe's Of Dust and Rubies*

En la descripción de su propio proceso como espectador, Afifi traza exactamente el anterior patrón de llamada y respuesta deíctica. Aunque es el actor principal de la película, Afifi deberá esperar casi dos décadas para ver *De polvo y rubíes* por primera vez en la sala de proyección del Arsenal. El impacto es inmediato: la película, le dice a la audiencia de la Berlinale, era «algo que conocía muy bien, pero la veía con mis propios ojos por primera vez [...] yo, mi cara y mis rasgos de hace años, mi cuerpo». Una bobina (tal vez la primera de Shariffe, pero no con total seguridad) comienza *in me-*

días res: pies que corren por la arena, la cara de Afifi en primerísimo plano, dos cortes que aumentan la distancia del plano mientras mira fijamente a la cámara. La mirada es ambigua; sostiene la atención del espectador ante todo mediante las múltiples inferencias de inmediatez características de la conversación directa: la sugerencia de intimidad, honestidad o autenticidad, agencia, quietud (Brown, 2012). La mirada de Afifi también tiene un significado descolonial, puesto que implica al espectador mediante la mirada hacia atrás, en lo que Paula Amad define como una «respuesta visual» a un orden de visión eurocéntrico y colonial que se arroga el acceso voyeurístico ininterrumpido a la visión de cuerpos africanos subordinados (Amad, 2013)º.

Al mirar a cámara, Afifi no sólo propone un reto, sino también una invitación a futuros espectadores, efectuando una mezcla del pasado y el presente al implicarnos como espectadores, y al propio Afifi en un encuentro directo con el rostro de su propio pasado perdido. La interpelación directa no es tampoco la única fuente de una deixis que sitúa al espectador y a la figura observada en los fragmentos escogidos por Afifi en una experiencia de tiempo histórico simultáneo. Un plano de Afifi galopando a caballo por un desierto lo reconecta con una experiencia visceral de la velocidad y el ritmo de una vida joven en El Cairo: una mezcla de «aventuras, alegrías, tristezas» y de lo que con picardía denomina «misteriosos grupos socialistas». Entre tanto, los adicionales primeros planos faciales no son meros espejos para la autoidentificación, sino que para Afifi desempeñan una función social como conjunto expresivo cuyos movimientos y ritmos articulan temporalidades compartidas y colectivas y afectos «supraindividuales» (Kappelhoff, 2016: 5-7; Balázs, 2013). Afifi comenta que los primeros planos de su propio rostro «le inundaban de recuerdos, de escenas e imágenes»: un flujo mnemónico que se convierte en un torrente cuando las posteriores imágenes de su propio cuerpo al caminar, o de niños jugando en

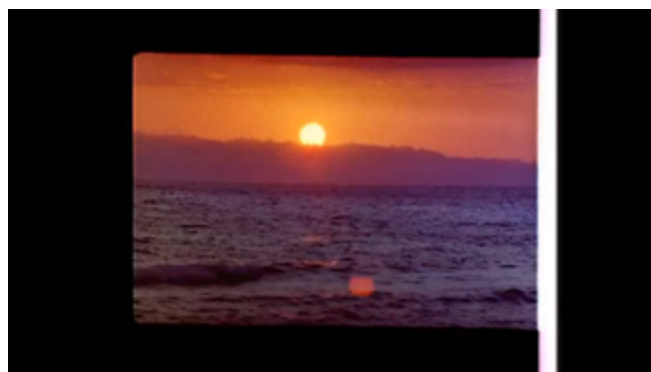


Figura 5. Fuente: *Of Dust and Rubies: Letters from Abroad*

las calles y senderos de El Cairo, le remiten a una diáspora de «cuatro millones de sudaneses» escapando del Sudán de al-Bashir, «desperdigados por los callejones, las noches, los días, los apartamentos amueblados, el transporte y los cafés...».

Ver *De polvo y rubíes*, por lo tanto, le proporciona a Afifi un recuerdo de la diáspora como espacio de posibilidad: la localización de una identidad que es «humana», según comenta, porque se revela en la película mediante el experimento lúdico y las tentativas de movimiento por el paisaje imaginario de un Sudán multicultural, multiétnico y democrático. Las observaciones de Afifi recuerdan al académico británico-caribeño Stuart Hall por su reconocimiento de la diáspora como lo que Hall describe de forma estimulante como un «fenómeno Humpty Dumpty». Como Hall recuerda a sus lectores, Humpty Dumpty cuenta la historia de un cuerpo descompuesto que «no puede volver a recomponerse» (Hall y Schwarz, 2017: 199). El destino de las diásporas es una desfragmentación irreversible como esa; pero para Hall, como para Afifi, la violenta diseminación de cuerpos y culturas también constituye la condición diaspórica como un lugar de resistencia: la fuente de un desafío a los «impulsos letales y patológicos» que alimentan las fantasías autocráticas de la «eliminación de la diferencia», un «espacio emergente de búsqueda» que mantiene una «doble conciencia» de «estar aquí y allí a la vez» (y ahí reside la afinidad entre la diáspora y las operaciones formales

de la deixis cinematográfica), y la imagen-destino de un futuro que abraza las «dobles inscripciones» de la metrópolis y la colonia, el centro y la periferia, la pertenencia nacional y transnacional (Hall y Schwarz, 2017: 140-143).

PELÍCULA INACABADA, ARCHIVO INCIERTO

Hall recurre a una analogía cinematográfica para describir lo que acaba resumiendo como un modo de «pensamiento diaspórico» cuya «savia vital» es el montaje (Hall y Schwarz, 2017: 177). No obstante, en tanto que película inacabada, *De polvo y rubíes* sugiere una interpretación distinta, y quizás más incierta, del cine en su relación con el pensamiento diaspórico, con la que concluiremos a continuación.

Contra Hall, la ausencia de un montaje intencionado es crucial en la experiencia de ver copiones íntegros. No existen conexiones selladas entre los planos, las secuencias, los tiempos y los espacios, el sonido y la imagen; la película no sigue una lógica secuencial; el silencio que llena la pantalla evoca las presencias auditivas ausentes de la música, el ruido de la calle, las voces, las olas del mar, el viento. El cineasta Tamer El Said habla en la mesa redonda de la Berlinale de 2019 acerca de las cuestiones éticas que plantea la exhibición de un trabajo inacabado de esa manera. ¿Es esta, se pregunta, una revelación demasiado íntima del cineasta en su fragilidad y desnudez? ¿O acaso el estado inacabado de la película refleja la actitud de Shariff al cine como medio en constante flujo? ¿Remite más específicamente a un acercamiento al cine como lo que Eiman Hussein denomina, en referencia a Shariffe, un «tapiz» modernista de imagen, música, pintura, poesía, sonido, movimiento y ruido? ¿Subraya con mayor claridad las condiciones de creación de sus películas en desplazamiento; manifiesta de formas generativas el «sinfín de tácticas» empleadas, como sugiere Sondra Hale (amiga y colaboradora de Shariffe),

por artistas que experimentan en localizaciones extraterritoriales con nuevas relaciones hacia la sensación de pertenencia (Hale, 1996)?

Estas cuestiones sobre la ética, estética e historicidad de la película inacabada como uno de múltiples fragmentos de archivo extraídos de la vida desterritorializada de Shariffe se abordan en las dos posteriores iniciativas a las que finalmente dirigimos nuestra atención. En verano de 2021, el King's College de Londres otorgó fondos para un proyecto estudiantil de investigación sobre el archivo de Shariffe. Se contrató a Deem bin Jumayd, Niya Namfua y Mai Nguyen para que ayudaran a recopilar y archivar los artefactos digitales acumulados durante los doce meses anteriores de nuestra investigación de Shariffe. En lo que, a pesar de las condiciones de la pandemia, supuso un estimulante evento en vivo, el *Archival assembly #1* del Arsenal en septiembre de 2021 en Berlín, bin Jumayd, Namfua y Nguyen presentaron su videoensayo colaborativo *Towards a Cinema of the Incomplete: A Video Essay on Hussein Shariffe's Of Dust and Rubies* (*Hacia un Cine de lo Incompleto: un Videoensayo sobre De Polvo y Rubíes de Hussein Shariffe*).

El videoensayo intercala fragmentos de *De polvo y rubíes* con citas del ciclo poético de la película, otros documentos de archivo y conversaciones grabadas por el grupo del proyecto. Su título alude a las reflexiones de la académica de cine Janet Harbord citadas en un montaje inicial. En su libro *Ex-Centric Cinema*, Harbord recurre a la filosofía de Giorgio Agamben para explorar películas que evocan «una historia no vivida, que [...] no se restringe a una vía paralela o a los márgenes apartados de la existencia sino que emplea toda su fuerza para dotar de un contorno a la vida vivida, al cine que ha acabado siendo». Según Harbord, el «cine que tenemos» se presenta como una máquina social o dispositivo enmarcado por la lógica continente de las convenciones narrativas o de género, y por las restricciones de la ley de derechos de autor, la producción global y las normas

del mercado (Harbord, 2016: 2). Harbord sugiere que estas regulaciones normativas expulsan al terreno de lo «ex-céntrico» las películas creadas por practicantes *amateurs*, experimentales y por lo demás «no autorizados» del pasado. En referencia a las películas inacabadas, sugiere que éstas ejemplifican, en cambio, una sombra «no autorizada» que persigue al objeto al que llamamos cine, y cuya condición fragmentaria revela un rasgo ontológico que es en realidad inmanente al medio filmico. Harbord continúa:

El cine está compuesto por fragmentos, no sólo en el sentido de sus múltiples secuencias entrelazadas, sino en la forma como enmarca una imagen separada de un conjunto más grande, así como en su posicionamiento de la cámara que no puede ofrecer nunca un punto de vista total sino la multiplicación de infinitos puntos de vista de un acontecimiento. Es decir, que en todo acto de grabación, el cine demuestra la [...] imposibilidad de la documentación, y revela la incompletitud como su condición fundacional (Harbord, 2016: 47).

Enmarcando *Towards a Cinema of the Incomplete* en esta cita de Harbord, Bin Jumayd, Namfua y Nguyen exploran en su ensayo la relevancia de la cita respecto del trabajo de archivo realizado en relación a *De polvo y rubíes* de Shariffe. El ritmo sosegado del ensayo permite prestar atención detallada a lo que Harbord podría haber descrito como la estética experimental «no autorizada» de Shariffe. «En esencia, me considero un pintor», escribió Shariffe, «pero también cobro vida como cineasta» (Khalid, 2020). Este compromiso intermedio puede percibirse en pictóricas imágenes del mar que se difuminan y forman patrones abstractos de reflejos y colores ocultos; o planos contrapicados que apuntan la cámara al sol del atardecer, vibrantes reflejos de la lente que bailan en la superficie de la imagen mientras Shariffe busca el efecto perfecto de la luz. Mientras estos pasajes revelan que *De polvo y rubíes* se estructura alrededor de la lógica visual encadenada del *collage* y la abstracción modernista, y el mosaico arabesco,

la repetición, la voluta y la intersección, la deuda de la película para con la poesía lírica se detecta en *travellings* y secuencias de montaje cuyos ritmos imitan las cadencias de sus antecedentes poéticos. Así, la «pradera cubierta de hierba de las granadas/Con ramas maduras, húmedas, jubilosas» del poema *Mi pueblo* se convierte en manos de Shariff en un montaje lúdico de árboles frutales cuyas «ramas y hojas tiemblan con la brisa y centellean cuando las toca la luz»; los «soles que han caído» en «Polvo Sagrado», el lamento de Mohammed al Faitory por un pueblo sometido bajo la tiranía, asumen la forma visual de un «mar que se estremece», con círculos de luz que «se parecen a soles trémulos» (Shariffe, s.f.)¹⁰.

Por lo tanto, en un sentido filosófico, la película de Shariffe aparece en *Towards a Cinema of the Incomplete* como ejemplo de la «estética abierta» que encarna la película inacabada (Harbord, 2016: 25). En cambio, las teorías de Harbord no responden de forma tan satisfactoria a las cuestiones que nuestro proyecto planteaba acerca de la ética y la política del trabajo archivístico con *De polvo y rubíes*. Para Harbord, el cine «ex-céntrico» es un fenómeno intempestivo que, aunque demuestra cierto potencial para aprehender futuros alcanzables, también se sostiene en lo que Harbord describe como su «impotencialidad», su rechazo a ser absorbido por la maquinaria cinematográfica, su «resistencia» a los imperativos inmediatos que obligan a «ser productivo, obediente e identificable como sujetos en un sistema» (Harbord, 2016: 25).

Las observaciones de Harbord son de evidente utilidad para las formas minoritarias que constituyen la «cara oculta» de las culturas de cine comercial en el norte global (Harbord, 2016: 25). Sin embargo, no resuenan con la misma facilidad en cines poscoloniales o del exilio tan a menudo atrapados hoy en día en estados de fragmentación industrial, precariedad económica y carestía, y, en el caso de películas históricas, de deterioro, dispersión y extravío. La dialéctica de absorción y expulsión que Harbord identifica en las cultu-

ras cinematográficas occidentales actúa de forma distinta en los cines independientes del sur que se enfrentan desde su origen —y de forma desgarradora, en el contexto de este artículo, en el Sudán contemporáneo— a un contexto de infraestructuras frágiles, transigencia artística y violencia política. También las observaciones de Harbord acerca del archivo subestiman la ambivalencia del análisis foucaultiano en el que se inspiran; su libro apenas hace mención de lo que Foucault denomina la cualidad heterotópica del archivo —el estado de alegre desorden en el archivo que favorece vínculos imprevistos entre artefactos y cuerpos— y posiblemente presta demasiada atención a las funciones disciplinarias del archivo: su detención del tiempo histórico, su cierre espacial como «desguace» que suspende el cine en un estado de desamparo y pérdida (Harbord, 2016: 25).

Por el contrario, esperamos haber demostrado en este artículo la capacidad que tiene el trabajo archivístico para desplegar precisamente ese «sin-fín de tácticas» que para Sondra Hale constituye el sello distintivo de la práctica de exilio entre artistas «a los que ya no los limita la «patria» [...] ni los alimenta la metáfora del retorno» y que son al fin «libres» para enfrentarse, como hace Shariffe en *De polvo y rubíes*, a los fantasmas del exilio, pero también a las posibilidades culturales de nuevos lugares (Hale, 1996: 2). Hemos presentado un abanico de proyectos que recuperan y reaniman artefactos «en suspensión» en el archivo de Shariffe, devolviéndoles su cualidad de objetos en transición espaciotemporal que apuntan («deícticamente», según nuestra propuesta) hacia atrás en dirección a pasados sumergidos, lateralmente a afinidades electivas heterodoxas y hacia delante a pasados por venir. Nuestro trabajo continúa desde principios de 2022 con el desarrollo de un archivo AtoM (*Access to Memory* o «acceso a la memoria») de código abierto bilingüe en árabe e inglés, que combina artefactos de nuestro depósito digital existente y del archivo familiar de Hussein Shariffe con materiales recién adquiridos o

recibidos en donación. Nuestros planes para un depósito analógico que permita el acceso público al archivo físico de Shariffe por parte del público, los investigadores y practicantes en la región del noreste de África permanece, como las películas de Shariffe, «en suspensión». En lo que mientras se escribe el presente ensayo sigue siendo un momento de agónica agitación política en Sudán, vemos en las películas de Shariffe y en las redes de solidaridad y amistad generadas por el trabajo en su archivo un recurso para construir los futuros culturales a los que Shariffe dedicó su vida, y que permanecen en su archivo-en-movimiento aún emergente. ■

NOTAS

* Por su apoyo económico y humano, queremos darle las gracias al Instituto Arsenal de Cine y Videoarte de Berlín, a la Sudan Film Factory, al Servicio de Intercambio Académico de Alemania, al Instituto Birkbeck de la Imagen en Movimiento, a la German Screen Studies Network, al King's College de Londres, a Eiman Hussein, a Cinepoetics Center for Advanced Film Studies de Berlín y a los familiares y amigos de Hussein Shariffe. Este artículo es fruto del proyecto de investigación titulado «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, y el Fondo Europeo de Investigación y Desarrollo.

- 1 Actualmente, la Escuela Nacional de Cine y Televisión, tras su cambio de nombre en 1982.
- 2 Referencia al ensayo *De margin and De Centre*, publicado por Julien y Mercer como introducción a una edición especial de la revista *Screen* en 1988.
- 3 Vid. Dagmar Brunow sobre los archivos migrantes y el archivo femenino (Brunow, 2017).
- 4 Cf. Ozgur Cicek sobre el cine kurdo como cine sin territorio nacional (Cicek, 2016).
- 5 Vid. (Woodward, 2003: 2-13); (Mahmoud, 2018: 118).
- 6 Cf. Fossati, 2018.
- 7 Cf. Brunow sobre la re-mediación (Brunow, 2017).

- 8 Traducción empleada: Balázs, Bela (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata. Página 59.
- 9 Vid, Fanon, 1994.
- 10 Nuestros agradecimientos a Mai Nguyen por su lista de planos «Of Dust and Rubies, Shot List» (2021).

REFERENCIAS

- Amad, P. (2013). Visual Riposte: Looking Back at the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. *Cinema Journal*, 52(3), 49-74.
- Andersson, L. G., Sundholm, J. (2019). The Cultural Practice of Minor Immigrant Cinema Archiving. En L. G. Andersson, J. Sundholm (Eds.), *The Cultural Practice of Immigrant Filmmaking: Minor Immigrant Cinemas in Sweden 1950-1990*. (edición en e-book), Intellect Books.
- Arab Weekly (2019, December 29). «Sudan cinema flickers back into life after Bashir's ouster». Extraído de <https://the arabweekly.com/sudan-cinema-flickers-back-life-after-al-bashirs-ouster>
- Austin, J.L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. (3a ed.). España: Paidós Ibérica.
- Balázs, B. (2010). The Spirit of Film. En Erica Carter (ed.), *Béla Balázs. Early Film Theory* (pp. 91-230). Oxford, New York: Berghahn, 2010, 91-230.
- Balázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Brown, T. (2012). *Breaking the Fourth Wall. Direct Address in the Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bruchet, L., Tiampo, M. (2021). Slade, London, Asia: Contrapuntal Histories between Imperialism and Decolonization 1945-1989 (Part 1). *British Art Studies*, 20. 10.17658/issn.2058-5462/issue-20/tiampobruchet.
- Brunow, D. (2017). Curating Access to Audiovisual Heritage: Cultural Memory and Diversity in European Film Archives. *Image and Narrative* (18)1, 97-110.
- Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Cicek, O. (2016). *Kurdish Cinema in Turkey: Imprisonment, Memory, and the Archive* (Disertación doctoral, State University of New York en Binghamton). Disponible en la base de datos ProQuest Dissertations & Theses Global. (UMI No. 10246834)
- El-Affendi, A. (2012). Revolutionary anatomy: the lessons of the Sudanese revolutions of October 1964 and April 1985. *Contemporary Arab Affairs*, 5(2), 292-306.
- Fanon, F. (1994). *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.
- Fossati, G., van den Oever, A. (2020). The 21st-Century Post-Cinematic Ecology of the Film Museum: Theorizing a Film Archival Practice in Transition - A Dialogue. En D. Chateau & J. Moure (eds.), *Post-Cinema: Cinema in the Post-art Era* (pp. 129-141). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fossati, G. (2018). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition* (3rd ed.). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gilroy, P. (1995). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hale, S. (1996). The Sudanese Opposition in Exile: The Artistic Community in Cairo. Research Project Proposal. En Janet Harbord (2016). *Ex-Centric Cinema. Giorgio Agamben and Film Archaeology*. Nueva York, Londres, Oxford, Nueva Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Hall, S., Schwarz, B. (2017). *Familiar Stranger. A Life Between Two Islands*. Londres: Penguin.
- Harbord, J. (2016). *Ex-Centric Cinema: Giorgio Agamben and Film Archaeology*. Nueva York, Londres, Oxford, Nueva Delhi, Sydney: Bloomsbury.
- Hasan, Y. F. (1967). The Sudanese Revolution of October 1964. *The Journal of Modern African Studies*, 5(4), 491-509.
- Hassan, S. (2012). Ibrahim el-Salahi and the Making of African and Transnational Modernism. En S. Hassan (ed.) *Ibrahim El-Salahi: A Visionary Modernist* (pp. 10-27). Seattle: Museum for African Art. Retrieved from https://issuu.com/theafricacenter-newyork/docs/ibrahim_el-salahi-_a_visionary_modernist?e=23433780/33390364
- Hussein, E. (2020). Art in the form of resistance in Sudan - through the lens of hussein shariffe. *something we Africans got* (9), 88-99. Extraído de <https://avril27.com/art-community/souleymane-bachir-diagne-in-conversation-with-nadia-yala-kisukidi/>

- Hussein, E., Farid, H. (2005). *Of Dust and Rubies*. Propuesta de proyecto pendiente de publicación.
- Julien, I., Mercer, K. (1988). De Margin and De Centre. *Screen* 29(4), 2-11.
- Kappelhoff, H. (2016). *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Khalid, S. (2-Junio-2020). On Living Memories: Hussein Shariffe. *500 Words Magazine*. Extraído de: <https://500wordsmag.com/art-and-culture/on-living-memories-hussein-shariffe/>
- Lasky, M. J. (1965). A Portrait of the Doldrums. The Sudan in its Recent Bitter Days. *Twenty One. A Magazine from Africa*, (1)1.
- Mahjoub, J. (2018). *A Line in the River. Khartoum, City of Memory*. Londres: Bloomsbury.
- Mazrui, A. A. (1969). The Multiple Marginality of the Sudan, en Y. F. Hasan (ed.), *Sudan in Africa*. Jartum: Khartoum University Press.
- Røssaak, E. (2010). *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo: Novus Press.
- Sabiescu, A.G. (2020). Living Archives and The Social Transmission of Memory. *Curator*, 63(4), 497-510.
- Said E. (2000). Reflections on Exile. In *Reflections on Exile and Other Essays* (pp. 173-186). Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000).
- Schulte Strathaus, S. (2013). What Has Happened to this Film? En Arsenal – Institut für Film und Videokunst, *Living Archive. Archive Work as Contemporary Artistic and Curatorial Practice* (pp.21-32). Berlín: books, 2013.
- Shariffe, H. (1965). A Beginning. *Twenty One. A Magazine from Africa*, 1(1).
- Shariffe, H. (s.f.). *Alturab Wal Yaghoot. Rasail Min Alghurba. A Film by Hussein Shariffe*. Guión no inédito.
- Siewert, S. (2020). *Performing Moving Images: Access, Archives, and Affects*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Verhoeff, N. (2012). Pointing Forward, Looking Back: Reflexivity and Deixis in Early Cinema and Contemporary Installation. En A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hingal, *The Blackwell Companion to Early Cinema* (pp. 568-586). Oxford: Blackwell Publishing.
- Wood, D. M. J. (2010). Film and the Archive: Nation, Heritage, Resistance. *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6(2), 162-174.
- Woodward, P. (2003). Sudan 1968-2003. Multiple Marginality Multiplied. *Sudan Studies*, 31, 2-13.

UNA INFINIDAD DE TÁCTICAS. EL ARCHIVO EN MOVIMIENTO DE HUSSEIN SHARIFFE

Resumen

El cineasta, artista y poeta Hussein Shariffe murió en el exilio en Egipto en 2005. El presente artículo se centra en los intentos realizados desde entonces por reunir, archivar y volver a poner en circulación las obras cinematográficas que aún se conservan de él. Presenta a un artista cinematográfico cuya obra destaca por emplear un lenguaje audiovisual particular, remitir a historias específicamente sudanesas de un cine de movilidad del exilio y la diáspora y generar una práctica de archivo cuyo punto de partida es la propia transitoriedad de sus objetos más preciados. En ese contexto, repasamos el estado inacabado en el que muchas de sus películas permanecen suspendidas, y analizamos perspectivas curatoriales que dan rienda suelta al potencial que esas obras inacabadas tienen para, a su vez, dar rienda suelta a los potenciales del archivo disgregado de exilio de Shariffe. Más adelante resumimos nuestro plan de creación de un archivo abierto de la obra cinematográfica de Shariffe. Durante la redacción de este artículo, el archivo sigue en construcción, de modo que este mismo artículo, de forma análoga a las películas inacabadas de Shariffe, permanece en estado inacabado, extrayendo lo que por ahora deben ser tan sólo conclusiones provisionales, pero apuntando a un futuro de incertidumbre creativa para su obra cinematográfica, con todos los temores y esperanzas que alberga un futuro tan frágil.

Palabras clave

Hussein Shariffe; archivo viviente; película inacabada; deixis; cine sudanés; exilio; diáspora.

Autores

Erica Carter es Profesora de Alemán y Cine en el King's College de Londres. Entre sus publicaciones están *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (BFI 2004); la coedición de *Mapping the Sensible. Distribution. Inscription, Cinematic Thinking* (De Gruyter 2022); *The German Cinema Book* (BFI 2021); *Béla Balázs: Early Film Theory* (Berghahn 2010). Su investigación actual se centra en la historia del cine colonial y en la práctica archivística feminista y decolonial. Contacto: erica.carter@kcl.ac.uk

Laurence Kent finalizó su tesis doctoral en el King's College de Londres en 2020 y ha impartido clases en KCL, la Universidad de las Artes de Londres y la Universidad de Cambridge. Ha publicado artículos en *Film-Philosophy*, *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, *Frames Cinema Journal*, y *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* y actualmente está escribiendo un libro que examina las circunstancias contingentes en los discursos teóricos sobre el cine. Contacto: laurence.kent@kcl.ac.uk

AN INFINITY OF TACTICS. HUSSEIN SHARIFFE'S ARCHIVE IN MOTION

Abstract

The filmmaker, artist and poet Hussein Shariffe died in Egyptian exile in 2005. This article centres on attempts since that date to retrieve, archive, and recirculate his extant film works. It presents a film artist whose oeuvre is at once singular in its visual and aural language, resonant of specifically Sudanese histories of an exile and diaspora cinema of mobility, and productive of an archive practice whose point of departure is the very transience of its most cherished objects. We discuss in this context the state of incompleteness in which many of his films remain suspended, and analyse curatorial approaches that unlock the potential of such unfinished works to unlock the unrealised potentials of Shariffe's dispersed and exilic archive. We further outline our plans for an open source archive of Shariffe's film oeuvre. That archive remains under construction at the time of writing—so this article itself, analogously to Shariffe's unfinished films, remains in a state of incompleteness, drawing what must be for now only interim conclusions, but pointing towards a future of creative uncertainty for his film oeuvre, with all the fears and hopes that such fragile futurity holds.

Key words

Hussein Shariffe; Living archive; Unfinished film; Deixis; Sudanese film; Exile; Diaspora.

Authors

Erica Carter is Professor of German and Film at King's College London. Her publications include *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (BFI 2004); the co-edited *Mapping the Sensible. Distribution. Inscription, Cinematic Thinking* (De Gruyter 2022); *The German Cinema Book* (BFI 2021); *Béla Balázs: Early Film Theory* (Berghahn 2010). Her current research focuses on colonial film history, and feminist and decolonial archive practice. Contact: erica.carter@kcl.ac.uk

Laurence Kent completed his PhD at King's College London in 2020 and has held teaching positions at KCL, University of the Arts London, and the University of Cambridge. He has articles published in *Film-Philosophy*, *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, *Frames Cinema Journal*, and *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, and he is currently working on a book examining contingency within film theoretical discourses. Contact: laurence.kent@kcl.ac.uk

Referencia de este artículo

Carter, E. Kent, L. (2022). Una infinidad de tácticas El archivo en movimiento de Hussein Shariffe. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 115-136.

Article reference

Carter, E. Kent, L. (2022). An Infinity of Tactics. Hussein Shariffe's archive in motion. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 115-136.

recibido/received: 10.01.2022 | aceptado/accepted: 15.04.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

USOS DEL ARCHIVO EN EL DOCUMENTAL POSTCOLONIAL ESPAÑOL*

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ELENA OROZ

I. IMAGINARIOS COLONIALES, ARCHIVO Y DOCUMENTAL POSTCOLONIAL EN ESPAÑA

Pese a que el colonialismo español se extienda hasta el último tercio del siglo XX, la memoria colonial es prácticamente inexistente en España; en particular, la referida a sus últimos enclaves en Guinea Ecuatorial (1968) y el Norte de África (1975). Si nos ceñimos exclusivamente al ámbito cinematográfico, el volumen y pregnancia de las representaciones culturales ha sido dispar en función del área, el periodo histórico y el devenir político de la metrópoli. Por ejemplo, el Norte de África jugó un papel clave en los discursos activadores de la regeneración de la *raza española* en las primeras décadas del siglo XX, la Guerra Civil y el Franquismo (García Carrión, 2016; Martin-Márquez, 2011), de manera que se produjo una cultura visual y cinematográfica vehiculadora de discursos nacionalistas y estereotipos raciales y de género más reconocibles para el público que los re-

lativos a la Guinea española (Ortega, 2001; Elena, 2010; Martin-Márquez, 2011).

En un contexto ya postcolonial, las películas españolas que miran al legado colonial en África son escasas y recientes. Significativa y sintomáticamente, una cinta pionera como *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996) fue considerada un objeto elusivo de análisis, no solo por su complejo proceso de producción y puesta en forma, sino fundamentalmente por su condición de obra huérfana, lo que dificultaba su engarce con una tradición «para dialogar, romper, oponer o resistir» al recalcar en un entorno «no dominado por la imaginación popular, ni por discursos académicos y culturales de cierta visibilidad» (Ortega, 2001: 87-88).

Dos décadas después de esta lectura, y todavía en un marco sociopolítico en el que el colonialismo español no forma parte de los planes educativos y apenas comienza a calar en los debates públicos, encontramos un creciente número de producciones audiovisuales que tienen como objetivo

acercarnos a este legado en África, si bien su posicionamiento se alinea en ocasiones con miradas neocoloniales (Santamaría Colmenero, 2018). Series como *El tiempo entre costuras* (Antena 3, 2013-2014) y películas como *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015) —adaptaciones respectivas de las novelas homónimas de María Dueñas y Luz Gabás— o documentales de animación como *Un día vi 10.000 elefantes* (Alex Guimerà, Juan Pajares, 2015) conforman una serie de relatos que, de acuerdo con Sara Santamaría Colmenero, «toman como referencia estrategias narrativas utilizadas previamente por las novelas y películas sobre la Guerra Civil y el Franquismo, con el objetivo de restaurar públicamente la memoria de los ex-colonos, justificar su participación en el sistema colonial y reivindicar su legitimidad histórica» (2018: 447).

Frente a estas propuestas, imbuidas de nostalgia y exotismo, en el ámbito de la no ficción encontramos una serie de trabajos que abordan de manera menos complaciente el dominio español de Guinea, Marruecos y el Sáhara. Sin ánimo de exhaustividad, cabe destacar *Memoria Negra* (Xavier Montanyà, 2006), *Western Sahara* (Left Hand Rotation, 2013), *El ojo imperativo* (María Ruido, 2015), *Las ciudades imposibles* (Chus Domínguez, 2018), *Manoliño Nguema* (Antonio Grunfeld Rius, 2019), el webdoc *Provincia 53* (Laura Casielles, 2020) o *Memorias de ultramar* (Carmen Bellas, Alberto Berzosa, 2021). A ello se suman las exposiciones comisariadas por Juan Guardiola, como «Colonia apócrifa» (2015) o «Provincia 53. Arte, territorio y descolonización del Sáhara Occidental» (2018) que, junto con films propagandísticos, incluían vídeos artísticos contemporáneos.

Este auge, relacionado con la progresiva recepción y puesta en valor de la crítica postcolonial en el ámbito artístico, apenas ha encontrado eco en los debates académicos sobre el documental contemporáneo en España (Martin-Márquez, 2011; Cerdán y Fernández Labayen, 2013; Guardiola, 2017). Estas investigaciones se han centrado en la no ficción de carácter independiente y/o artístico

EL ARCHIVO, EN FORMA DE MEMORIAS ESCRITAS, SE PRESENTA COMO UNA ESPECIE DE ACCESO, CASI TRANSPARENTE, AL PASADO

y han contribuido a anclar los debates teóricos sobre los que giran estas prácticas y a cartografiar la producción documental reciente susceptible de calificarse como postcolonial. Específicamente, Guardiola (2017) analiza una serie de trabajos centrados en el contexto latinoamericano y vinculados al video-arte que abordan cuestiones de historiografía, epistemología, subjetividad y geografía postcoloniales.

Este artículo pretende contribuir a este campo de estudio mediante el análisis de tres documentales recientes que, centrados en las asimetrías derivadas de las lógicas imperialistas, escrutan fondos coloniales personales, científicos y/o institucionales desde una perspectiva cercana a la crítica postcolonial al archivo. Concretamente, analizamos *África 815* (Pilar Monsell, 2014), documental familiar centrado en imaginarios orientalistas vinculados al Sáhara Occidental; *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro, Miguel G. Morales, 2019), un ensayo sobre las proyecciones del imaginario colonial en las Islas Canarias; y *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020), una investigación historiográfica sobre la dominación colonial de la etnia bubi en Guinea Ecuatorial. Todos ellos forman parte de la mencionada corriente de documentales que engarzan con el pensamiento postcolonial¹ y su circulación ocupa un lugar intersticial entre los circuitos del documental independiente y el espacio museístico (Guardiola, 2017). Es el caso de *África 815*, posteriormente adaptada al espacio expositivo en la Virreina. Centro de la Imagen de Barcelona, bajo el título de *África 815. Paraíso perdido* (2017), y *De los nombres de las cabras*, obra que tuvo como antecedente la videoinstalación *Torrente de piedra quemada* (2017)

que también se nutría de fondos fílmicos y sonoros del antropólogo canario Diego Cuscoy.

En términos teóricos, compartimos la sucinta definición del cine postcolonial de Sandra Pon-zanesi (2017), como un espacio conceptual que abre marcos ocultos y propone un compromiso decolonizador con lo visual, convirtiéndose en un modo de representación relacional que propicia historias a menudo reprimidas, omitidas y no oficiales, tanto de la nación como de comunidades o grupos subalternos. Por lo que respecta a la conceptualización del archivo, nos alineamos con enfoques contemporáneos que, deudores del «giro del archivo», entienden los archivos coloniales como dispositivos tecno-sociales que producen, a la par que excluyen, hechos e identidades culturales (Stoler, 2002, 2009). Esto es, partiendo de los trabajos fundacionales de Michel Foucault (2002) y Jacques Derrida (1995), estas perspectivas toman el archivo como un concepto que no solo regula los discursos históricos y establece jerarquías epistémicas, sino que también alberga «registros de incertidumbre» (Stoler, 2009) sobre su propia condición. En suma, destacan cómo el archivo colonial constituye un lugar conceptualmente privilegiado para realizar lecturas a contrapelo que permitan iluminar los hiatos de la historia, su solidificación y las contestaciones posibles (Burton, 2006; Stoler, 2002 y 2009; Amad, 2010).

A partir de estas delimitaciones conceptuales, el análisis se centrará en los usos creativos del archivo visibles en los films —su disposición y traslación fílmica— y en las representaciones de la otredad colonial presentes en los materiales que convocan, basadas en persistentes tropos coloniales destinados a naturalizar las diferencias raciales, nacionales y de género (Shohat, 1991). Estas lecturas nos permitirán asimismo inspeccionar lo que Paula Amad (2013) ha denominado «la historia de las estructuras coloniales de la visión», como una manera de comprender y cuestionar las violentas fórmulas de dominación y su materialización visual en el cine y la fotografía.

2. ÁFRICA 815: EL OTRO EN EL ARCHIVO FAMILIAR

El primer largometraje de Pilar Monsell, *África 815*, explora la vida de su padre, Manuel Monsell, centrándose en sus relaciones homosexuales, fundamentalmente con magrebíes, a partir de su servicio militar en el Sáhara en 1964. La directora alterna entrevistas con su padre en su apartamento frente al mar de Málaga con material de archivo, consistente en las memorias escritas de Manuel, los álbumes familiares, las instantáneas guardadas en cajas y los Super-8 de los viajes de sus padres. Como describe la directora, la película funciona como «una genealogía del romanticismo colonial familiar» (entrevista personal, 2 de noviembre de 2021), en la que se produce un acercamiento al pasado paterno como fórmula para comprender sus decisiones.

Tras un prólogo en el que Monsell le cuenta a su hija, sobre imágenes en movimiento del mar, un sueño sobre la destrucción de Barcelona, ciudad en la que reside Pilar, seguido de unas tomas en Super-8 de una gaviota volando y de un joven Manuel en bañador en la playa con uno de sus hijos en brazos y de un plano de Manuel durmiendo en su cama de Málaga, sus memorias se materializan frontalmente frente al público (figura 1). Se trata de un volumen cuidadosamente encuadrado, en el que se lee su nombre y el título de la obra: *Mis Memorias. Tomo II, 1957-1976. La vida en rosa*. A continuación, las manos de la directora hojean el libro, pasando por el certificado del registro de la propiedad intelectual, el índice y algunas páginas. Esta imagen funde a negro y escuchamos en *off* a la propia Monsell leyendo: «Me incorporé a filas el 5 de marzo de 1964: el día de mi liberación». Sobre el final de la frase, aparece una foto de Manuel con 27 años, desfilando como primero del regimiento de una larga fila de soldados españoles en el desierto. La voz en *off* sigue detallando la inmersión de Manuel en su «liberación»: «Mi número era el 815; mi destino El Aaiún, Sahara. Fue



Figura 1. Materialización de las memorias paternas en África 815

una gran alegría porque se cumplían todos mis deseos: irme lo más lejos posible de Madrid y de casa, conocer el continente africano y servirme de mi título de médico por primera vez».

Hay, en estos primeros minutos, una cuidada introducción y puesta en escena del archivo personal y, por extensión, familiar de los Monsell. El archivo, en forma de memorias escritas, se presenta como una especie de acceso, casi transparente, al pasado. Este pasado funciona como presente continuo para la audiencia, que va conociendo poco a poco, los otros deseos de Manuel: estar rodeado de jóvenes atractivos y poder mantener relaciones sexuales con otros hombres. En ese retorno a los orígenes vividos y a sus experiencias cotidianas en África, la película nos hace cómplices de sus memorias, que impregnan el sentido de su vida amorosa, profesional y, cómo no, familiar. A través de este juego con los textos escritos y visuales del pasado de Manuel y sus declaraciones conocemos cómo se vale de su autoridad profesional (médico), su experiencia vital (27 años al llegar al Sáhara frente a los 21 de la mayoría de sus compañeros) y su posición hegemónica racial y social (blanco y acomodado frente a los jóvenes marroquíes desclasados) para aprovechar su destino colonial en términos de experiencia sexual.

El archivo funciona aquí a la manera de lo que apunta Derrida (1995: 36): «No es una cuestión del

pasado. [...] Es una cuestión del futuro, del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para el mañana». Es con este objetivo que Monsell escribe, registra, encuaderna y distribuye sus distintos tomos de memorias, en búsqueda de unos lectores que, como dice la dedicatoria del tomo tres, son sus tres hijos. Este aspecto futuro del archivo es recogido por la directora, quien organiza este legado como forma de respuesta personal al fracaso familiar plasmado en los diarios de su padre.

A su vez, el film, mediante un cuidadoso ejercicio de selección de materiales, nos hace partícipes de las experiencias de Manuel, que funcionan como sorprendentes revelaciones para el público, interpelado por sus historias sexuales y familiares. Esta interpelación, trabajada a partir de la lectura por parte de la directora de fragmentos de estas memorias, no se produce con la voluntad de que emitamos un juicio sobre su vida, sino que nos posiciona como audiencia empática de un hombre que, en varias ocasiones, se reconoce fracasado. Esta sensación se acentúa todavía más por el contraste entre los desplazamientos y vivencias de un joven Manuel, con una identidad en continuo flujo físico y emocional —mediante sus viajes por África, pero también con su mujer—, y su estatus actual, ya anciano y prácticamente inmóvil en su casa frente al mar.

Sintomáticamente, previos análisis de la película destacan como fundamentales las estrategias formales y narrativas desarrolladas por la cineasta para construir la tensión entre cercanía y distancia para con Monsell padre y los temas abordados (Oroz, 2017; Thomas, 2020). La directora opera como un médium para el espectador y como personaje, si bien secundario, en la trama orientalista y *queer* de Manuel. Como apunta la sinopsis de la película, el film se construye sobre el encuentro de Pilar con «el paraíso perdido al que él in-

tentará regresar» (Monsell, 2015). El tropo colonial del paraíso perdido queda reforzado por el aire de ensoñación que recorre el film, desde los sueños actuales de Manuel que abren y cierran la película hasta el carácter fantasioso de sus aspiraciones vitales. La liberación de Manuel en el Sáhara, dando rienda suelta a sus pasiones homosexuales, conecta con lo que José Esteban Muñoz (2009) denominara, en su revisitación de los procesos de *queerificación* post-Stonewall desde finales de los 60, como el «sentimiento utópico» y «la futuridad» generada por lo *queer*. Es tentador leer ese periodo africano del protagonista como una explosión sexual colectiva, una especie de celebración homoerótica al margen de la heterosexualidad patriarcal del Franquismo, aunque tolerada cultural y socialmente dentro de ciertos límites expresivos (Martin-Márquez, 2011). Sin embargo, el posterior enclaustramiento de Manuel suspende esa posibilidad y la mantiene en el espacio de la utopía individual, ejemplo si cabe del fracaso de la realización homosexual y la convivencia hispano-africana en el cuerpo nacional español.

Es en estos términos que Gustau Nerín (2017) ha criticado el film por naturalizar la posición de «dominio colonial y económica» del protagonista, víctima del sistema homófobo español, pero «invisibilizando la sumisión de los saharianos». Esta lectura cuestiona su capacidad crítica como artefacto postcolonial. Dicho de otro modo, y dentro de este relato sobre la institución familiar, cabe valorar el lugar que dedica a esos sujetos *otros* que son los amigos y amantes en los que se perpetuaban las tensiones y dinámicas coloniales.

Narrativamente, ya ha quedado dicho, el documental juega con esa odisea transnacional de Manuel, que arranca en 1964 con sus desatadas pasiones juveniles, prosigue en los setenta, con los silenciosos y distanciados viajes con su esposa, y culmina con los desengaños y explotaciones mutuas con sus amantes magrebíes en los ochenta, antesala de su soledad y progresiva decrepitud física. En términos fílmicos, esa movilidad trans-

nacional es refilmada por Pilar Monsell mediante la captura y reencuadre de imágenes de su padre. En estas instantáneas —en las que Manuel sonríe y posa, confiado, rodeado de colegas, pacientes y amigos— encontramos una extensión de prácticas visuales coloniales en las que los muchachos marroquíes forman parte de un escenario en el que los camellos, las dunas y las palmeras ejercen de exótico telón de fondo (figura 2). Como ha señalado Sarah Thomas (2020) en su análisis del film, las miradas a cámara de los hombres que acompañan a Manuel desafían al espectador. Encontramos así el eco de lo que Paula Amad ha denominado «visual risposte»; es decir, la respuesta visual de esos cuerpos colonizados y capturados por las cámaras de los Monsell recogidos como «intento ético de retornar, o al menos interrogar, la mirada» (2013: 52). La atención que la cineasta presta a estos momentos pone de manifiesto la pluralidad de miradas, que van desde la gozosa felicidad de Manuel hasta la expresión, menos entusiasta y más circunspecta, de los jóvenes a los que abraza. Esta triangulación de miradas —sujetos fotografados, cámara y espectadores— produce un singular proceso de reconocimiento, no exento de un alto grado de extrañamiento generado literalmente por lo que Sara Ahmed (2000) ha denominado «el encuentro con el extraño» (o extranjero). Estos encuentros, que como recuerda Ahmed nunca se producen en igualdad y armonía, desencadenan una sucesión de tensiones, que arrancan con la identidad sexual (de Manuel) y familiar (de Pilar y Manuel) y acaban con los conflictos económicos, amorosos y raciales derivados de las asimetrías sociales y afectivas de Manuel con sus amantes magrebíes. Es en este sentido que la película funciona como documental postcolonial e invita a reflexionar sobre el funcionamiento del colonialismo, su permeabilidad y complejidad a la hora de articular una identidad estable que parta del proyecto colonial. Podemos concluir, con Ahmed, que «necesitamos preguntarnos cómo los modos de proximidad contemporáneos reabren historias



Figura 2. Asimetrías de la mirada colonial en *África 815*

previas de encuentro» (2000: 13). En esa línea, el trabajo sobre el archivo familiar de *África 815* permite reevaluar cómo se codifican y se construyen esas líneas entre lo personal, lo familiar y lo extraño que hunden sus raíces en tropos orientalistas sobre la otredad colonial.

3. DE LOS NOMBRES DE LAS CABRAS: ARQUEOLOGÍA MEDIÁTICA DEL ENCUENTRO CON LA ALTERIDAD

De los nombres de las cabras es un documental construido exclusivamente a partir de materiales fílmicos, fotográficos y sonoros de diversa índole, compilados durante dos años mediante un laborioso rastreo de imágenes coloniales vinculadas a Canarias en archivos nacionales e internacionales, oficiales y privados. Si en el marco de los encuentros coloniales Monsell explora tecnologías visuales para problematizar, en primer lugar, la subjetividad desde una óptica interseccional, Navarro y Morales inciden en su papel al servicio de la construcción de un «antagonismo especular» (Amad, 2013: 50). El film yuxtapone registros sonoros y visuales sin identificar claramente su procedencia y datación, presentándose como un relato multicapa que expone, de manera algo críptica, una mirada de discursos sobre la identidad cultural canaria —sus sedimentaciones

y resemantizaciones—, a partir de las lógicas coloniales imperantes en los discursos políticos y científicos.

El hilo conductor son los registros sonoros y visuales realizados por el arqueólogo y antropólogo Diego Cuscoy (1907-1987), cuyos estudios sobre la sociedad rural y los aborígenes guanches tuvieron gran calado en el imaginario colectivo canario (Gil Hernández, 2021). Como señala Silvia Navarro (entrevista personal, 17 de noviembre de 2021), sus investigaciones ya estaban imbuidas en un complejo discurso marcado por las fantasías sobre el otro primitivo. En el primer audio de Cuscoy, este imprime a su empresa un carácter aventurero-explorador, una figura que no deja de remitir al portador de la civilización y la verdad (Fanon, 1967: 188). En *off*, sobre tomas de su equipo escrutando cuevas, afirma:

Para mí la arqueología no ha sido nunca un fin, sino un medio. Lo que me ha preocupado es la peripecia humana de este hombre que nos precedió. El pasado prehispánico de Canarias me pareció apasionante [...]. Trata de poner frente a frente dos mundos: el mundo de los conquistadores y el mundo de los aborígenes.

Esta disyuntiva entre indígena y colonizador ya había sido planteada en la secuencia de apertura, sugiriendo un *continuum* entre el colonialismo y la práctica científica de Cuscoy, cuyo propósito, como escribió, fue «demostrar la poderosa fuerza de las formas vitales del guanche y de qué manera resistió a la presión de otras formas extrañas a él» (Gil Hernández, 2021: 232). El film arranca con una serie de planos en blanco y negro desde el mar que muestran la condición insular del terreno y su escarpada orografía. Seguidamente, se alternan los rótulos de un informativo con planos de una película de ficción que remiten a la conquista de América. Si estas imágenes invocan el tropo colonial de una *terra incognita*, los intertítulos en inglés señalan cómo la conquista de un terreno, otrora virgen, implicó su radical transformación en clave de progreso, sustituyendo los primigenios

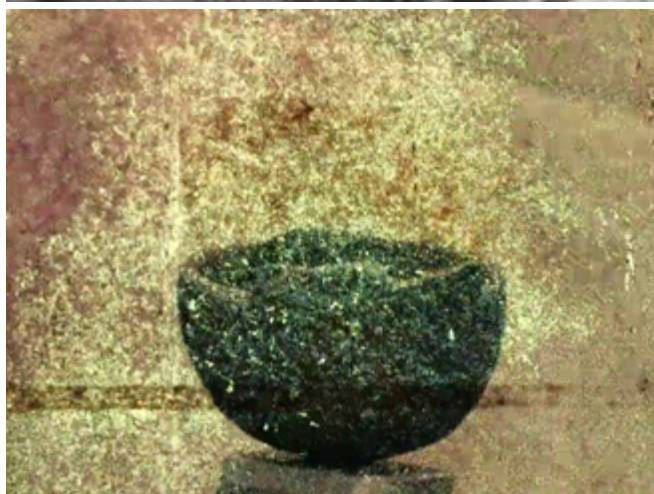
habitáculos de los guanches (las cuevas) por construcciones arquitectónicas.

Las entrevistas de Cuscoy y su selección de informantes —fundamentalmente pastores, labor indefectiblemente ligada a la figura del guanche— evidencian el exotismo que, según Fernando Estévez González (2011), ha marcado la aproximación etnográfica al archipiélago. En palabras del antropólogo: «Desde la conquista, los muy numerosos viajeros que recalaron por las islas, al no encontrar ningún atractivo en los canarios “vivos” y “reales”, aliviaron su pulsión exótica en los aborígenes “muertos” e “imaginados”» (Estévez González, 2011: 151). En sus registros sonoros se aprecia la vaguedad e inconsistencia de las respuestas de los pastores coetáneos frente a preguntas sobre la alimentación, creencias religiosas o ritos funerarios de los guanches. No obstante, como el film plantea, son las mismas técnicas de recolección de datos —entrevistas y documentación visual de costumbres, en ocasiones expofeso para la cámara²— las que producen una suerte de *animación* o *actualización* del objeto/sujeto de estudio, de manera que los pastores simultáneamente certifican y devienen la alteridad primitiva superviviente en la Modernidad. Resultan al respecto elocuentes las presentaciones/catalogaciones que Cuscoy hace de sus entrevistados incidiendo en su fisonomía y carácter, o en sus aperos y bodegas situadas en cuevas. En sintonía con recientes observaciones de Roberto Gil Hernández sobre el imaginario guanche, la película propone que estos no existen, pero «insisten bajo la apariencia de afectos que se transfieren entre los cuerpos y los objetos que aún los rememoran» (2021: 223).

Igualmente, el archivo visual compilado y remezclado, y que presumiblemente cubre desde 1920 hasta la década de 1970, documenta tanto a pastores y campesinos de ambos sexos en sus quehaceres como los objetos que rememoran a sus *ancestros*, hallados en las excavaciones arqueológicas (cerámica, momias o cráneos) y prestos a ser catalogados y exhibidos. La condición de pro-

yección fantasmática de estos vestigios se subraya mediante la inserción puntual de materiales filmicos en descomposición (figura 3) y una banda sonora electrónica que imprime una sensación de extrañamiento hacia el archivo.

El imaginario arqueológico adquiere protagonismo tras otra intervención de Cuscoy en la que señala el impacto que en el estudio etnográfico de Canarias tuvo la llegada de Sabino Berthelot (1794-1880), después de haber «descubierto al hombre de cromañón en 1868 y de encontrar la similitud la semejanza entre el hombre de cromañón y los guanches». En efecto, como señala Estévez González (2011), a partir de sus trabajos, la etnografía canaria se sustentó en la raciología y los supuestos avances de las técnicas craneométricas, adoptándose así a los marcos teleológicos, raciales y nacionales de la Modernidad. Como comentario irónico, el film —y de ahí su título— incluye la entrevista de Cuscoy con un pastor al que solicita que glose los nombres que emplean para clasificar los tipos de cabras; una taxonomía que, por su precisión y extensión, resulta jocosa. A la enumeración se superponen una serie de tomas frontales de pastores y plataneras que posan ante una cámara *voyeur* que invita a descifrar su fisionomía, trazándose una rima con un plano previo (figura 4) acompañado de la locución extraída del fondo del NO-DO que incidía en que «entre ellas [las mujeres trabajadoras] se ven buenos ejemplares de la raza primitiva». Esta secuencia no solo ejemplifica cómo la representación visual de los otros raciales y coloniales estuvo marcada por lógicas propias de la zoología (Amad, 2013; Burton y Mawami, 2020), sino que también recoge —al igual que el film de Monsell— una serie de «respuestas visuales» propias de las aproximaciones intelectuales y artísticas postcoloniales a este archivo, preocupadas por identificar aquellos momentos en los que de manera consciente y desafiante los sujetos devuelven o niegan la mirada colonial y que han sido leídos como gestos de una agencia escópica subalterna (Amad, 2013: 56).



Arriba. Figura 3. Condición fantasmática de los vestigios guanches en *De los nombres de las cabras*
Abajo. Figura 4. Taxonomías raciales en *De los nombres de las cabras*

Como hemos visto, el documental presenta a los guanches como un tropo colonial que parte de la compleja ubicación del archipiélago en el primigenio colonialismo español/europeo durante el siglo XV y que se asienta durante el siglo XIX gracias a la antropología. El último jalón en su articulación será el Franquismo, cuando se emprendió una «Segunda Conquista de Canarias», mediante una mayor intervención económica y política del Estado, una uniformización cultural y una reactivación del pasado precolonial para servir a los propósitos del ultranacionalismo español (Gil Hernández, 2021). El film incluye audios de la primera propaganda dictatorial en los que, según

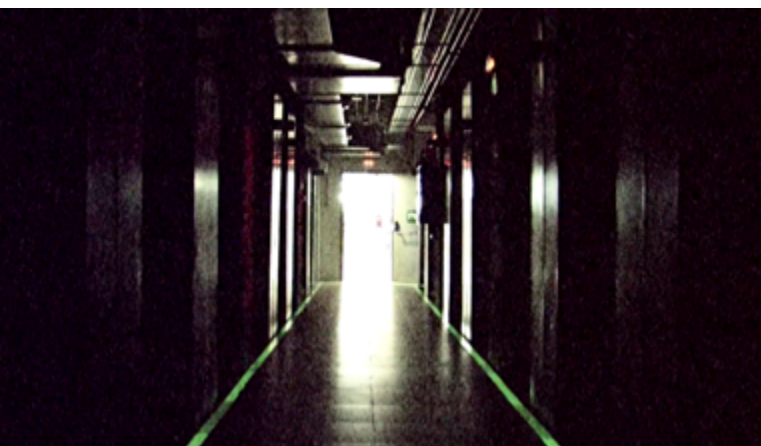
el precepto falangista de unidad de destino en lo universal, se amalgama el pasado nacional posicionando al archipiélago como intersección entre el continente africano y América a partir de sus cultivos:

Tomates y plátanos, rojo y amarillo, son la bandera española en las islas. El tomate canario traído por nuestros conquistadores de américa [...] Cochinilla que nos aportó nuestro imperio africano.

A través de este material propagandístico, dispuesto en su sección final, la película explicita las connotaciones de género propias de la retórica imperialista (Shohat, 1991), plagadas de metáforas como la *fertilidad* del terreno ocupado gracias a la aquí heroica y patriótica intervención española; sin olvidar, tampoco, la *misión espiritual* del expansionismo español a partir de las reiteradas alusiones a la Virgen de la Candelaria, abrazada como patrona sin aparentes contradicciones frente a otras deidades por ese oscuro y polisémico *primitivo* que es y ha sido el guanche. Si al principio la cinta presentaba a Cuscoy emergiendo de una cueva —y presuntamente desvelando los misterios de lo autóctono desconocido—, el último plano lo despide sumiéndose en una gruta, apuntando a la incertidumbre y al carácter especular de su proyecto. A su vez, los cineastas exponen el archivo colonial —anclado aquí en las intersecciones entre antropología, cultura popular y nacionalismo— como un espacio abierto a la contestación (Stoler, 2009), al tiempo que evidencian, parafraseando a Ella Shohat (1991), la implícita función arqueológica de las tecnologías visuales a la hora de descifrar a las civilizaciones soterradas.

4. ANUNCIARON TORMENTA: PARCIALIDAD DEL ARCHIVO Y CONTRA-MEMORIA ORAL

Nos detenemos, por último, en *Anunciaron tormenta*, un film que surge del interés de Javier Fernández Vázquez por la antropología visual y la memoria histórica en España (Maldonado, 2020); esta última, una preocupación ya abordada en su



Figuras 5 y 6. Efectos de extrañamiento frente al archivo en *Anunciaron tormenta*

trabajo dentro del colectivo Los Hijos, junto a Natalia Marín y Luis López Carrasco. En concreto, en *Los Materiales* (2009), un documental reflexivo que pone en escena el fútil intento por parte de los cineastas a la hora de recabar memorias sólidas sobre la Guerra Civil (Cerdán, Fernández Labayen, 2017) o en *Enero, 2012 o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), obra incluida en la citada cartografía del cine postcolonial en español (Guardiola, 2017). El colectivo retomará el colonialismo español en *Árboles* (2013), film que recoge tanto leyendas de la resistencia de la etnia bubi como las medidas de aculturación a través de las misiones, las instituciones penitenciarias o la construcción de ciudades.

Su primer largometraje en solitario ahonda en la revisión del colonialismo español en Guinea Ecuatorial, un proceso que se desarrolló plenamente desde la segunda mitad del siglo XIX, instaurándose una política de segregación, y que concluyó en 1968. La película se centra en un episodio paradigmático de la violenta represión española ejercida contra los bubis (García Cantús, 2008; Siale Djangany, 2016) en Fernando Poo (actual Bioko): la captura y muerte en oscuras circunstancias del rey Esáasi Eweera (1899-1904) por su resistencia a someterse a las autoridades españolas. Tras un preámbulo que narra el uso de la fuerza por par-

te de la orden claretiana en 1882 —ejecutada por krumanes, nombre con el que se conocía a los trabajadores africanos al servicio español— para que los bubis se sumaran a la misión, se suceden una serie de planos del Archivo General de la Administración cuidadosamente compuestos, con particular énfasis en la simetría, el carácter laberíntico del espacio y la apabullante cantidad de documentos que aloja. Mediante un efecto de postproducción se imprime ruido a la imagen de un pasillo (figura 5), confiriendo un aspecto espectral al conjunto de la institución: el archivo como andamiaje del Estado moderno-colonial. Tras una lenta apertura desde blanco, emerge en pantalla el dossier «Expediente 59, Detención y fallecimiento de Bokuto Sas» que recoge la documentación oficial del caso. Este efecto visual se repetirá cada vez que se presenten fotografías de archivo de los escenarios del caso (figura 6) —como la Misión de Concepción o el hospital y las mazmorras del puerto de Malabo— y que gradualmente se superponen a su vista actual, sugiriendo el olvido que se cierne sobre este episodio y, por extensión, sobre el colonialismo español.

Con estas manipulaciones, tan sencillas como eficaces, estos planos pautan una aproximación a los documentos históricos alineada con la ya mencionada perspectiva postcolonial de Stoler (2009), precisamente aplicada a los archivos burocráticos

del Estado colonial. Siguiendo a esta autora, examinar las intrincadas tecnologías de gobierno inscritas en el archivo exige atender la parcialidad de los registros, identificando las posibilidades de enunciación, la autorización de ciertos relatos, las repeticiones testimoniales mediante la cadena de mandos y las competencias que validan la producción del mismo archivo (Stoler, 2009: 21). En síntesis, como ya apuntara Foucault (2002), supone decodificar el sistema de lo que puede ser formulado.

Toda vez presentado el expediente, su contenido se expone literalmente, mediante el recitado por parte de una serie de actores españoles, bajo las órdenes del director, en un estudio de grabación. Cada uno de ellos pone voz a las diferentes autoridades coloniales que redactaron los informes: la Guardia Civil, el gobernador, el letrado de los Territorios Españoles y el Ministerio de Estado, interesado en clarificar las circunstancias de la muerte de Eweera y el presumible malestar entre los bubis. Esta crónica, como ya expresara Siale Djangany (2016: 181) escenifica una «retórica de la disimulación y el lirismo del mal gusto» exhibidos por las autoridades españolas en la isla como prerequisite para su impunidad. Por su parte, Fernández Vázquez ha señalado que estos documentos pueden leerse como «el guion del encubrimiento de un crimen» (Maldonado, 2020). El film evidencia las contradicciones entre los testimonios, la invalidación de unas autoridades en beneficio de otras o la ausencia de testigos clave, como el cabo africano de la guardia colonial que detuvo a Eweera. Lo que Stoler denomina «jerarquía de credibilidad» (2009: 23) se construye aquí a partir de ausencias, inconsistencias y tergiversaciones destinadas a salvaguardar la autoridad política y religiosa, ocultando la violencia y el exterminio selectivo y ejemplarizante de los bubis.

Hacia el final, un rótulo nos informa de una consecuencia directa de este hecho: la elaboración del Estatuto Orgánico de la Administración Local (1904), por el cual se establece que «los indígenas podrán ser obligados a trabajar para la adminis-

tración pública». Este sería solo un apunte de una nueva legislación que instauraba el Patronato de Indígenas para gestionar la fuerza de trabajo y que posicionaba a los indígenas bajo la tutela y ejemplo de las Misiones Claretianas (García Cantús, 2008). Si el prólogo ya anunciaba el destacado papel de los claretianos en la aculturación de los bubis —mediante el sometimiento religioso para su inserción en el tejido productivo—, la inclusión de un fragmento del film *Una cruz en la selva* (Manuel Hernández Sanjuán, 1946) de Hermic Films redunda en esta idea, y la pomposa voz en *off* califica a los misioneros como «la avanzadilla de nuestro imperio espiritual en el mundo».

Además de examinar la producción del archivo y sus efectos, *Anunciaron tormenta* contrapone la lectura del expediente con secuencias que recogen la memoria oral de los bubis. El film incluye el contrato al que llega con dos de las participantes: el cineasta puede registrar su voz, pero no su imagen, usando en su lugar tomas de los espacios donde acontecieron los principales sucesos. Este *collage* de memorias solapadas —y como se infiere activadas, por momentos, en grupo— desfigura la escritura colonial. El relato es prolijo en detalles y cuestiona la versión oficial, incidiendo en el carácter disciplinario de la muerte del rey y la consecuencia de una represión cuya violencia se agudizó en 1910 (García Cantús, 2008): una política del silencio y el olvido. La ya citada ausencia de imágenes de algunos entrevistados se extiende a un escrupuloso uso del archivo fotográfico propio de las lecturas postcoloniales y que aquí pasa por afirmar y negar simultáneamente al público contemporáneo la mirada colonial. Así, las fotografías que documentan el sometimiento de la población se muestran apenas unos *frames* para desaparecer súbitamente a negro. Si, como en última instancia propone Amad (2013: 64), la «mirada devuelta» es el efecto de unos modos de ver por parte de una audiencia temporal y/o racialmente distanciada, el director colapsa esa posibilidad paliativa que podría albergar el archivo.

La cinta, en suma, evidencia cómo el Estado colonial español, que a principios del siglo XX todavía tenía que ser apuntalado, moldeó las memorias personales y se presenta en sí misma como un archivo de relatos orales alternativos para futuras reivindicaciones colectivas. De hecho, Fernández ha señalado la voluntad de reparación simbólica de su proyecto (Maldonado, 2020) y que se concreta en un último gesto de transmisión de una memoria subalterna negada: el filólogo Justo Bolekia, participante en los relatos colectivos, junto a su hija, ambos mirando a cámara, y leyendo un poema escrito en bubi que recoge una versión alternativa de la muerte de Eweera.

5. CONCLUSIONES

Pese a la diversidad geográfica y temporal de las narrativas imperialistas españolas que abordan los films analizados, todos comparten una preocupación por exponer los archivos coloniales —privados, científicos o institucionales— como complejas tecnologías de poder, subyugación y exclusión. Estos trabajos revelan dolorosas historias derivadas de la Modernidad colonial: el imaginario orientalista como rasgo persistente de la colonialidad, la violencia epistémica propia de la etnografía tradicional y la conquista y represión de las culturas locales.

Como documentales que hemos calificado de postcoloniales, su aproximación al archivo implica la consideración simultánea de los documentos como fuentes y como objetos, como «experimentos epistemológicos» que revelan y ocultan hechos y saberes no legitimados (Stoler, 2009: 87). Atendiendo a esta dualidad, por un lado, los films identifican una serie de tropos coloniales clásicos —paraíso perdido, *terra incognita* o salvaje primitivo—, contruidos a partir de inextricables intersecciones entre raza, género y sexualidad y exponen sus fuentes visuales buscando gestos de resistencia a la mirada colonial que no siempre son posibles. Por otro lado, los tres films iluminan las elisiones,

tergiversaciones y contradicciones presentes en los archivos para evidenciar cómo las historias oficiales, nacionales y personales, se apoyan necesariamente en estas inconsistencias (Burton, 2006: 2) a la hora de articular una identidad estable de la que, empero, se derivan conflictos no resueltos. Lejos de solidificar el pasado, estos films ponen énfasis en cómo procesos de transferencia de conocimiento mediados por el archivo tienen ecos, personales y sociales, en el presente.

Cabe contemplar asimismo estas aproximaciones al archivo —resultado de investigaciones llevadas a cabo durante más de dos años— como «etnografías autoconscientes» (Burton, 2006: 6) que inscriben en el propio texto fílmico su encuentro con el archivo como una experiencia sociopolítica, pero también física y emocional. Las tres películas exponen la materialidad de los documentos y/o su ubicación como un rasgo inextricable de la historia que el archivo puede contar. Igualmente, en sus estrategias de enunciación/traslación —concretamente, las de los registros escritos y/o orales— se entrevé una posición *a priori* distanciada, pero abierta a complejas inflexiones afectivas. Si esto es claro en la lectura que Monsell realiza de las memorias de su padre o en los incisivos reflexivos del propio Cuscoy respecto a su práctica científica, también se vislumbra en las interrupciones del propio Fernández a la hora de orquestar las voces que encarnan a las autoridades coloniales.

En suma, desde la heterogeneidad y reflexividad estos films revierten la señalada oclusión del imaginario colonial o su reactivación neocolonial en España, participando de una expansión del archivo desde una mirada postcolonial —lo que supone visibilizar colecciones prácticamente desconocidas— y, al hacerlo, activan en el presente debates sobre la raza, la sexualidad, la identidad nacional y la memoria política que hunden sus raíces en los violentos encuentros coloniales. ■

NOTAS

- * Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación y los fondos FEDER.
- 1 Además, los tres films están dirigidas por cineastas generacionalmente cercanos nacidos durante los primeros años de la democracia: en 1978 (Morales), 1979 (Monsell), 1980 (Fernández) y 1986 (Navarro). En sus procesos de producción, por tanto, comparten interés por los procesos de construcción de la memoria y la historia colonial ya referidos.
- 2 Nos referimos a una filmación de Cuscoy que muestra a una mujer en un patio haciendo y tintando una tinaja de barro *para la cámara*, sin que el proceso corresponda al método tradicional (entrevista personal con Silvia Navarro, 17 de noviembre de 2021).

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Amad, P. (2010). *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Khan's Archives de la Planète*. Nueva York: Columbia University Press.
- Amad, P. (2013). Visual Riposte: Reconsidering the Return of the Gaze as Postcolonial Theory's Gift to Film Studies. *Cinema Journal*, 52(3), 25-48.
- Burton, A. (2006). *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press.
- Burton, A., Mawani, R. (eds.) (2020). *Animalia: An Anti-Imperial Bestiary of Our Times*. Durham, Londres: Duke University Press.
- Cerdán J., Fernández Labayen M. (2013). De sastres y modelos: Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 137-155.
- Cerdán J., Fernández Labayen M. (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.
- Derrida, J. (1995). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago, Londres: University of Chicago Press.
- Elena, A. (2010). *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.
- Estévez González, F. (2011). Guanches, magos, turistas e inmigrantes: canarios en la jaula identitaria. *Revista Atlántida*, 3, 145-172.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.
- Foucault, M. (2002[1977]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Carrión, M. (2016). Proyecciones imperiales: el espacio colonial en la cinematografía española de las primeras décadas del siglo XX. *Storicamente*, 12(6). <https://doi.org/10.12977/stor622>
- García Cantús, L. (2008). El comienzo de la masacre colonial del pueblo bubi. La muerte del Botuko Sás, 1904. En J. Martí Pérez y Y. Aixelá Cabré (eds.). *Estudios africanos. Historia, oralidad, cultura* (pp. 7-26). Barcelona: Ceiba.
- Gil Hernández, R. (2021). La Segunda Conquista de Canarias. Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 18, 221-246. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.18.18209>
- Guardiola, J. (2017). Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. *Secuencias*, 43-44, 155-175. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>
- Maldonado, S. (2020). Entrevista al director Javier Fernández Vázquez. Película «Anunciaron Tormenta». Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wDX7egEEfQQ>
- Martin-Márquez, S. (2011). *Desorientaciones. El colonialismo español en África y la 'performance' de la identidad*. Barcelona: Bellaterra.
- Monsell, P. (2015). *África 815*. Pressbook. Recuperado de <https://africa815.wordpress.com/pressbook/>
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York: New York University Press.
- Nerín, G. (2017). «África 815»: la visió més rosa del colonialisme espanyol. Recuperado de <https://www.elna->

cional.cat/ca/cultura/africa-815-monsell-colonialisme_150837_102.html

- Ortega, M. L. (2001). Memorias para un África olvidada, o el discurso colonial imposible. En J. Cerdán y M. Díaz (eds.). *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica* (pp. 81-91). Barcelona: L'Alternativa & Ocho y Medio.
- Oroz, E. (2017). Líneas de fuga. *África 815* de Pilar Monsell. En *África 815. Paraíso Perdido* (pp. 3-12). Barcelona: La Virreina. Centre de l'Imatge.
- Ponzanesi, S. (2017). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En E. A. Kaplan, P. Petro, D. Jelača, K. Hole (eds.) *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Londres y Nueva York: Routledge.
- Santamaría Colmenero, S. (2018). Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19(4), 445-463. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1524994>
- Siale Djangany, J. F. (2016). Ėsásasi Eweera: en el laberinto del Estado dual. *Ėndoxa*, 37, 169-198.
- Shohat, E. (1991). Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire. *Public Culture*, 3(2), 41 -70.
- Stoler, A. L. (2002). Colonial Archives and the Art of Governance. *Archival Science*, 2, 87-109.
- Stoler, A. L. (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomas, S. (2020). Queering the Paternal Archive: Photography, Hybridity and Embodiment in Pilar Monsell's *África 815*. *Hispanic Review*, 88(3), 289-316. <https://doi.org/10.1353/hir.2020.0024>

USOS DEL ARCHIVO EN EL DOCUMENTAL POSTCOLONIAL ESPAÑOL

Resumen

Este artículo analiza una serie de documentales recientes articulados a partir de material de archivo vinculado a los procesos e imaginarios coloniales españoles en el Sáhara, Guinea Ecuatorial y Canarias. En concreto, se centra en *África 815* (Pilar Monsell, 2014), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro Martín, Miguel G. Morales, 2019) y *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020). Con el ánimo de contribuir a los escasos debates sobre el documental postcolonial español, esta investigación examina la aproximación creativa a diversos archivos y los tropos coloniales presentes en los mismos, para dirimir cómo estos documentales se interrogan por la historia y las estructuras imperialistas de la visión y el conocimiento. Dentro de esta historia, estos films toman los documentos institucionales y personales como experimentos epistemológicos (Stoler, 2009), en los que se inscriben relaciones de poder coloniales que producen hechos, taxonomías e identidades culturales.

Palabras clave

Documental postcolonial; archivo; colonialismo; estudios postcoloniales; cine español; Guinea Ecuatorial; Canarias; Sáhara.

Autores

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor titular del departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin y del Instituto Universitario del Cine Español de la misma universidad. Sus áreas de investigación son el cine español, el documental y el cine experimental desde una perspectiva transnacional. Codirige la colección «Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas» de la editorial Peter Lang. Contacto: mflabay@hum.uc3m.es

Elena Oroz (Soria, 1978) es profesora ayudante doctora en el departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin. Es autora de una veintena de capítulos de libro y artículos científicos, sus áreas de investigación son el cine documental, el cine español y los estudios de género. Contacto: elortega@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Fernández Labayen, M., Oroz, E. (2022). *Usos del archivo en el documental postcolonial español*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 137-150.

USES OF THE ARCHIVE IN SPANISH POST-COLONIAL DOCUMENTARIES

Abstract

This article analyses a series of recent documentaries articulated from archival material linked to Spanish colonial processes and imaginaries in the Sahara, Equatorial Guinea and the Canary Islands, contributing to the limited debates on Spanish postcolonial documentary. Specifically, it focuses on *Africa 815* (Pilar Monsell, 2014), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro Martín and Miguel G. Morales, 2019) and *Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020). This research examines the creative approach to various archives and colonial tropes to address how these documentaries interrogate history and the imperialist structures of vision and knowledge. Within this history, these films take institutional and personal documents as epistemological experiments (Stoler, 2009), in which colonial power relations that produce facts, taxonomies and cultural identities are inscribed.

Key words

Postcolonial documentary; Archive; Colonialism; Postcolonial studies; Spanish cinema; Equatorial Guinea; Canary Islands; Sahara.

Authors

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) is Associate Professor in the Department of Communication at Carlos III University of Madrid and member of the Tecmerin research group and the University Institute of Spanish Cinema at the same university. He has written more than fifty chapters and academic articles, and his areas of research are Spanish cinema, documentary and experimental cinema from a transnational perspective. He is co-director of the collection «Ibero-American Screens/Pantallas Iberoamericanas» of the Peter Lang publishing house. Contact: mflabay@hum.uc3m.es

Elena Oroz (Soria, 1978) is Assistant Professor in the Department of Communication at Carlos III University of Madrid and member of the Tecmerin research group. Author of more than 20 book chapters and academic articles, her areas of study are documentary, Spanish cinema and gender studies. Contact: elortega@hum.uc3m.es

Article reference

Fernández Labayen, M., Oroz, E. (2022). *Uses of the archive in Spanish Post-Colonial Documentaries*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 137-150.

recibido/received: 30.12.2021 | aceptado/accepted: 28.03.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

RECONSTRUIR EL ARCHIVO VISUAL REPRIMIDO

Entrevista con

**SUSANA DE
SOUSA DIAS**

SUSANA DE SOUSA DIAS

RECONSTRUIR EL ARCHIVO VISUAL REPRIMIDO¹

IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ
NIEVES LIMÓN SERRANO

El panorama político de los últimos años ha devuelto a Europa a épocas que creíamos absolutamente superadas. El regreso del fascismo y la irrupción de la guerra han transformado por completo la vida de un continente encaminado, en apariencia, hacia la convivencia pacífica de sus diferentes pueblos. La guerra ni siquiera era una opción imaginable para la mayoría de la población cuando estalló el conflicto bélico entre Rusia y Ucrania en febrero de 2022, justo cuando estábamos terminando esta entrevista con Susana de Sousa Dias (Lisboa, 1962). Esta cineasta portuguesa ha dedicado buena parte de su filmografía a resignificar las imágenes guardadas en archivos policiales, militares y empresariales para recuperar la memoria reprimida de un pasado ominoso que, por desgracia, parece querer volver en pleno siglo XXI.

La trayectoria cinematográfica de esta creadora está atravesada por la pulsión de explorar la memoria colectiva para reconstruir aquellos momentos que no pudieron ser registrados o, peor aún, que fueron borrados intencionadamente, escamoteando del relato histórico una interpretación más honesta de lo que había sucedido. Las cuatro producciones cinematográficas de Susana de Sousa Dias que recorren esta conversación han tratado de revelar los puntos ciegos que la historiografía ha descuidado u ocultado de la larga dictadura salazarista² —en los largometrajes *Natureza morta* (2005); *48* (2009) y *Luz obscura* (2017)— o del proyecto que la Ford Motor Company emprendió a mediados del siglo XX en la Amazonía brasileña —en el medimetro *Fordlândia Malaise* (2019)—. Al repasar los discursos ligados a estos poderes, esta cineasta señala la presencia de voces enmu-

decidas, imágenes suprimidas y sujetos desaparecidos que siempre estuvieron allí, por mucho que nuestra idea del pasado nos haya llegado filtrada por el relato de los vencedores.

Usando sus manos y desarrollando una labor prácticamente artesanal, Susana de Sousa Dias explora los álbumes de fotos policiales de los prisioneros y prisioneras políticas del salazarismo, las imágenes propagandísticas de las guerras coloniales portuguesas o el archivo de la Ford Motor Company para ofrecer lúcidos contrarrelatos que desafían la percepción de la realidad construida en su momento. En su empeño, esta cineasta no solo propone nuevas estrategias creativas para representar esas voces y miradas ocultadas, sino que también señala la injusticia epistémica que supuso no haber recogido sus testimonios hasta ahora. De esta manera, sus películas consiguen dos cosas: primero, enfrentar al público con la constatación de que convive con un discurso del pasado bastante irreal; y, segundo, potenciar la capacidad de acción de aquellos sujetos cuyas experiencias han sido consideradas, en el mejor de los casos, simplemente como subalternas. Los rostros y palabras de estas personas pasan a un primer plano en todas estas películas y en ocasiones ocupan incluso buena parte de su metraje. Como explica la propia

cineasta a lo largo de este diálogo, la «forma justa» de mostrar estos materiales puede ser el resultado de realizar montajes en profundidad espacial o temporal para enfrentar al público con unos rostros —los de las personas represaliadas— durante larguísimo periodos de tiempo. Sus trabajos proponen por lo tanto una idea del cine como acción, pero también como experiencia inmersiva.

Esta forma de trabajar está basada en una minuciosa labor de investigación archivística que encuentra en la imagen fotográfica una materia de expresión prioritaria. Tomando las imágenes estáticas como punto de partida, la cineasta reencuadra detenidamente las miradas despersonalizadas y criminalizadas de las víctimas de la represión policial y colonial para devolverles su humanidad. De esta y otras maneras, sus películas destapan la opresión naturalizada que se ha producido durante décadas sobre algunos relatos, pero también revelan que la subjetividad puede servir para recuperar la memoria de todo un país. Inmersa en el estreno de *Viagem ao Sol* (2021) —un nuevo largometraje documental codirigido con Ansgar Schaefer— y en medio de múltiples viajes internacionales, Susana de Sousa Dias nos dedicó varias semanas para hablar de todas estas ausencias y, sobre todo, de su personal forma de paliarlas. ■

Todo archivo funciona como una herramienta de pensamiento, de clasificación y de ordenación (García Ambrunheiras, 2014), pero su discurso puede ser deconstruido y desafiado a través de un trabajo de apropiación y relectura posterior. ¿De dónde viene el impulso que te lleva a profundizar y a recontextualizar las imágenes de archivo?

Mi interés por las imágenes de archivo surgió cuando comencé a hacer una investigación sobre el cine portugués de los años treinta y cuarenta, los años que marcaron el apogeo de la dictadura. Encontré una serie de producciones que desconocía, desde películas de propaganda hasta meras actualidades. Me marcó, por ejemplo, el profundo racismo imbuido de paternalismo de las películas de la Missão Cinegráfica às Colónias de África (Misión Cinegráfica a las Colonias de África)³ de finales de los años treinta, o los encuentros entre la juventud portuguesa y alemana, con las banderas nazis desplegadas. En esas imágenes vi claramente expuestas las raíces fascistas del régimen, pero también la construcción de un imaginario cuyas repercusiones se han prolongado hasta el día de hoy. Pero el verdadero impulso llegó más tarde, cuando vi los álbumes de fotos policiales de los prisioneros políticos, en el archivo de la PIDE/DGS⁴, y las imágenes del archivo del ejército (CAVE)⁵. Ahí ya no se trató ni de sorpresa ni de novedad, sino de un *shock*, de algo que no se podía explicar ni verbalizar. Puedo decir que solo diez años después de haber visto esos álbumes conseguí comprender a fondo las razones para semejante perturbación. Y, en el caso del archivo del ejército, me di cuenta de lo extraordinariamente reprimida que estaba la guerra colonial, y no solo en la sociedad —algo que ya estaba claro para mí— sino también, principalmente, en el seno de mi propia familia. Es un momento en el que todo se vuelve del revés, como si el propio tiempo se desorientase. Estos dos momentos fueron tan perturbadores que cambiaron el curso de mi trabajo y, en cierto sentido, de mi propia vida.

¿Consideras que tus películas hacen un uso subversivo de los archivos (especialmente, de los archivos policiales) para construir un relato alternativo a los discursos oficiales?

Mis películas parten siempre de puntos ciegos y de lagunas: las palabras que no fueron recogidas o fueron truncadas, las imágenes que no existen, la historia que fue borrada. No creo que sea subversivo; el archivo, sobre todo el de la PIDE/DGS, es el que subvierte las realidades que documenta.

¿Y cómo consigues dar forma cinematográfica a ese impulso?

Pensé mucho sobre esta cuestión. En mis películas, la forma cinematográfica surge siempre como resultado de un problema. En el caso de *Natureza morta*, fue el problema de querer partir de las imágenes de archivo para mostrar el otro lado de la dictadura y no tener más que imágenes producidas por la propia dictadura. ¿Cómo mostrar entonces ese otro lado? En el caso de *48*, el problema estaba en la ausencia de imágenes y documentos sobre la tortura. El historiador italiano Enzo Traverso (2007) habla de las «memorias fuertes», que son alimentadas por las instituciones oficiales y los estados, y que son más susceptibles de ser historizadas, frente a las «memorias débiles», que son subterráneas, prohibidas, escondidas. Mis películas operan en el territorio de estas últimas. El impulso no es tanto de subvertir como de revelar algo que fue ocultado, que no se ve o de lo que no se habla. Bueno, quizás la subversión esté aquí, en partir del propio archivo para hacer eso, aunque para mí se trató de un movimiento natural, ya que en un determinado momento me di cuenta de que las imágenes revelan mucho más de lo que aparentan.

Tu aproximación audiovisual a los archivos parece tener dos ejes temáticos principales: las imágenes de las experiencias coloniales y neocoloniales (en *Natureza morta* y *Fordlândia Malaise*) y las imágenes de la represión de la dictadura (en *Na-*

tureza morta, 48 y Luz oscura). ¿Cuáles son las diferencias en tu forma de trabajar con archivos fotográficos de distintas temáticas?

Las diferencias no están necesariamente en los temas de las imágenes, sino en la propia película que propongo. Para mí es muy importante intentar encontrar su forma, ya que la forma *forma* el contenido. Tengo que encontrar aquello que yo llamo «forma justa», que difiere de una película a otra. Trabajo siempre con dos tipos de estructura, la horizontal, aquella que es visible para el público, y la vertical, no visible, que constituye la verdadera base de la película. El montaje tiene gran importancia en mi proceso de trabajo, puesto que es el momento en que la película verdaderamente nace. En *Natureza morta*, por ejemplo, utilicé el montaje dentro del plano, un montaje en profundidad visual y espacial: era necesario entrar dentro de las imágenes, ver lo que había en su interior, encontrar los síntomas de una realidad que se intentó ocultar. En *48* también utilicé el montaje dentro del plano, solo que esta vez en profundidad temporal: el plano, en este caso constituido por la grabación de imágenes de fichas policiales, se altera a través de la duración, va adquiriendo diferentes sentidos, aunque visualmente sea siempre el mismo. *Fordlândia Malaise* fue un proceso completamente diferente: no recurrí al movimiento ralentizado para trabajar las imágenes de archivo, sino que hice justo lo contrario, ya que no me interesaba entrar dentro de ellas. La forma de problematizarlas pasó precisamente por el movimiento opuesto, por la aceleración: la primera parte de la película, que apenas está compuesta por imágenes de archivo, tiene centenares de planos, muchos de un solo fotograma. Se trata de un montaje intersticial: lo que está oculto surge en los intersticios.

Al margen de trabajar con archivos de imágenes, algunas de tus películas también construyen archivos sonoros a partir de testimonios como los que oímos en 48 o Fordlândia Malaise. ¿Cuál es la función de este tipo de testimonios para ti?

Terminan por funcionar como un contra-archivo. Cuando leemos los procesos criminales que estuvieron en la base del encarcelamiento de las prisioneras y prisioneros políticos, lo que oímos es la voz de la policía política, incluso en las supuestas transcripciones de las declaraciones de estas personas. Sabemos que fueron torturadas, pero no encontramos una sola referencia a este hecho, por lo que recoger estos testimonios resulta imperioso. En el caso de *Fordlândia Malaise*, la película también aborda una supresión: existe una historia oficial, la historia del proyecto de Henry Ford en la selva amazónica, y parece no existir nada más. Se habla mucho de Fordlândia como la ciudad utópica de Henry Ford o como una ciudad fantasma —y esta última aparece incluso en varios *rankings* de internet como una de las diez más aterradoras—. La verdad es que una designación es el corolario de la otra: una vez fracasado el proyecto de la ciudad utópica, parece que hoy ya no puede existir nada más allí que una ciudad fantasma. Esa es la episteme —y la doxa— dominante. La realidad, sin embargo, es muy diferente. Los testimonios sirven para contradecir las narrativas oficiales.

¿Crees que la forma en que recuperas estos testimonios puede sacar a la superficie aspectos menos conocidos de procesos y acontecimientos históricos más transitados por otros discursos y relatos?

Sin duda. En cierto sentido, se trata de «cepillar la historia a contrapelo», como decía Walter Benjamin, encontrar los ecos de las voces enmudecidas.

Jacques Derrida (1997) comparó las imágenes de archivo con fantasmas de un pasado reprimido. ¿Qué quieres dar a ver al público actual a través de tu relectura de las imágenes de archivo de la dictadura salazarista y de la Ford Motor Company?

En el fondo, se trata de confrontar al público con lo que ha sido reprimido. Y de interpelarlo, buscando romper la idea de espectador pasivo. El filósofo

portugués Eduardo Lourenço escribió en 1976 — solo dos años después de la Revolución de los Claveles— un texto titulado *O fascismo nunca existiu* en donde explicaba la rapidez con que la palabra «fascismo» estaba desapareciendo del discurso y de la memoria, dando inicio a la represión de los 48 años de dictadura. Cuando hice *Natureza morta*, que terminé en 2005, las imágenes que mostré estaban muy poco vistas, no se hablaba de la guerra colonial, mucho menos de prisioneros políticos, por no hablar de prisioneras. En 2007, por el contrario, las imágenes del dictador volvieron al espacio público y un concurso televisivo lo erigió como el portugués más grande de todos los tiempos⁶. Las prisioneras y prisioneros políticos, por el contrario, siguieron ausentes del espacio público, todavía no habían sido instituidos como sujetos históricos. Esta situación solo ha empezado a cambiar en los últimos años, pero no podemos olvidar que desde finales del siglo pasado está en marcha un proceso de criminalización de la tradición revolucionaria y antifascista. Y, al margen de esto, hoy existe, claramente, un problema de transmisión de memoria. Por eso, el trabajo con estas imágenes expone lo no pensado y lo no dicho: para mí es muy importante dar a ver estas imágenes no de manera pasiva, como si solo estuviésemos conociendo la historia de algo que ocurrió en el pasado y ya ha terminado, sino de una forma activa, sumergiendo al espectador en una experiencia y, simultáneamente, haciéndole pensar en su propio presente. En 48, fue muy importante confrontar al público con prisioneras y prisioneros, y no con exprisioneras y exprisioneros, que en el fondo es la condición presente de la persona que habla. Al mostrar tan solo las fotografías de la ficha policial, obligo al público —que simbólicamente está situado en el lugar del encarcelador, que es una posición incómoda— a confrontarse con las miradas de los prisioneros que lo interpelan directamente y no con la mirada de los exprisioneros (figura 1). Las imágenes de Ford, por otro lado, remiten a un pasado que, en realidad, todavía no ha termina-



Figura 1. Fotografía de la ficha policial de Maria Antónia Fiadeiro, reproducida en 48 (2009)

do. Son imágenes de una historia oficial que sigue anulando todo lo que está al margen de ella. En el fondo, se trata siempre de la misma cuestión: ¿Qué historia es esta?, ¿quién la escribió?, ¿por qué continúa en nuestro presente e influencia nuestro futuro?, ¿cómo combatirla? Las imágenes están ahí para hacernos pensar.

ARCHIVOS OCULTOS Y ARCHIVOS EXPUESTOS

La digitalización de las imágenes del pasado y su actual disponibilidad a través de internet han cambiado nuestra relación con los archivos, que han pasado de ser archivos ocultos a archivos expuestos. Esta supuesta accesibilidad contrasta, sin embargo, con la tendencia a encontrar en internet solo aquello que ya sabemos que existe. ¿Qué tipo de estrategias artísticas crees que pueden ayudar a visibilizar y resignificar el archivo expuesto para evitar que se convierta en una nueva versión del archivo oculto?

Las estrategias artísticas son amplias y dependen en última instancia de cada artista. Por un lado, ya no es posible trabajar hoy con imágenes de archivo sin tener en cuenta el mundo visual en el que están inseridas, porque las imágenes, en este

momento, constituyen también la materia prima del mundo, lo construyen, actúan. Por otro lado, uno de los problemas del archivo expuesto es pensar que todo está visible y que lo que no se ve no existe. Este problema me parece que es uno de los más urgentes. Y también, como decís, ir solo al encuentro de aquello que ya se sabe que existe; no porque se quiera, sino porque hay todo un sistema de algoritmos que conduce a eso. En el fondo, se trata de encontrar formas de esquivar ese sistema y no caer en simplificaciones. Cuando estaba haciendo *Fordlândia Malaise* me quedé bastante impresionada con las imágenes que aparecían en internet, tanto las reproducidas por personas que nunca habían estado en la antigua *company town* como las fotografiadas por personas que iban allí de paso. Las imágenes son todas similares —cosa que ocurre habitualmente con las imágenes producidas por turistas—, pero en este caso no solo están mostrando un lugar, sino que están demostrando una idea, la de que Fordlândia es una ciudad fantasma. Ahora bien, es imposible, habiendo estado allá, no darse cuenta de que no lo es. Es como si el imaginario ya hubiera sido capturado por una construcción exterior, lo cual es terrible.

Durante el proceso creativo de tus películas, ¿cómo de necesario es para ti la contemplación de fotografías e imágenes?

Es absolutamente fundamental: es necesario observar una imagen durante mucho tiempo para comprenderla más allá de su sentido informativo superficial. A veces, nos impregna, hay zonas que se comienzan a abrir a los sentidos. Pero siempre es necesario ir atravesando sus capas, ya que después de una capa siempre se descubre otra: dentro de una imagen siempre se esconden otras y hace falta tiempo para detectarlas. Hay diferentes maneras de mirar: puede ser una observación activa, más analítica, una contemplación que permita que la imagen nos impregne, o apenas una mirada por el rabillo del ojo, una especie de vislumbre de algo que está presente y que de repente se ilumina...

Hablando del proceso de montaje: a veces me ocurre que no estoy mirando directamente la imagen y me doy cuenta de que hay un tempo que no está correcto. Cuando estaba montando *48* dedicaba muchas horas a contemplar las imágenes, sintiendo su duración en el tempo del montaje. Podía pasar un día con una única imagen. Pero aquí también hay otro factor importante: la contemplación no solo con los ojos, sino también con el cuerpo. Yo pienso también con las manos y por eso soy yo quien monta siempre mis películas. Puedo tener asistentes de edición puntuales, pero la película siempre se crea en el montaje, a través de un pensamiento que se construye con las manos. Y después están también los gestos, las manos que no solo teclean, sino que fluctúan, intentando medir tiempos, ritmos, intensidades. La verdad es que todo se conecta con el tempo y con la duración. Y con la creación de un espacio. Durante muchos años monté a oscuras. *Natureza morta*, *48* y *Luz obscura* fueron montadas en la oscuridad. La única luz que veía, cuando montaba, venía de las propias imágenes. De hecho, la oscuridad se extiende más allá del montaje: a partir de cierto momento comencé a vivir en la sala de montaje, a tener comida allí, mantas, una zona para acostarme. *Fordlândia Malaise*, por el contrario, ya fue montada a la luz del día.

¿Y cómo accedes a esos fondos? ¿Qué retos —técnicos, de contenido de las imágenes, etcétera— encuentras en el trabajo con este material sensible?

Los retos son muchos, desde conseguir superar los obstáculos creados por los propios archivos hasta intentar obtener las imágenes con la mejor calidad posible, cosa que a veces es imposible: porque fueron digitalizadas en un momento en que los telecines eran claramente insuficientes para los requisitos actuales —pero, como ya están digitalizadas, no se van a buscar los originales— o porque se digitalizó una parte y lo que está en película pasa automáticamente a estar inaccesible. Es como si dejase de existir o, peor aún, como si nunca hubie-

se existido. Y con respecto al contenido de las imágenes, también es muy complejo: hay que pensar por qué razón se muestra una imagen, cómo va a interactuar con las demás, qué se está haciendo y cómo. Por ejemplo, en *Natureza morta*, mostré imágenes de la parte más violenta de la guerra colonial. Desde ARTE me pidieron que las quitase de la película y yo me negué. En aquel momento no se hablaba de la guerra colonial, por lo que era fundamental sacar esas imágenes del olvido y llevarlas ante el público.

En varias ocasiones has remarcado la importancia que tiene para ti la ordenación y secuenciación del material fotográfico con el que trabajas ¿Cuáles son los criterios de selección que has utilizado para construir tus películas?

Conozco siempre muy bien los materiales con los que voy a trabajar, hago siempre una investigación profunda antes de iniciar el proceso de construcción de la película. Paso mucho tiempo con las imágenes, viéndolas, antes de seleccionarlasm para la fase de montaje. Durante el montaje, voy comprendiendo cuáles son verdaderamente esenciales e intento potenciarlas al máximo. En este proceso, cada imagen es siempre una entidad activa: nunca sé *a priori* cuál va a ser exactamente su lugar en el todo de la película. Hay todo un conjunto que se va a ir trabajando y descubriendo en simultáneo: imagen, sonido, estructura, etcétera.

¿Cuánto material se suele quedar fuera y cuánto pasa a formar parte de tus trabajos?

Una de las cosas que he tenido que aprender a hacer es el luto por el material no utilizado. La mayor parte de las imágenes, por no hablar de los testimonios, se queda fuera. Hubo imágenes con las que empecé a montar *Natureza morta* que para mí eran absolutamente esenciales para la película y al final comprendí que no cabían. Fue muy perturbador. Por eso es tan importante tener tiempo para el proceso, para comprender que la imagen no cabe y para aceptarlo. En 48 también fue muy difícil. El

testimonio de cada persona aparece una única vez en la película, que se compone de células, dieciséis, una por persona, y solo estamos una única vez en cada una de estas células. Uno de los lados más problemáticos de la película, de hecho, estuvo ahí: a veces, las personas decían cosas extremadamente relevantes, pero yo solo podía poner el principio o el final. La opción era radical: tenía que cortar una cosa u otra, o hacer una película totalmente diferente que no sería 48. Ese proceso me costó mucho, a pesar de pensar que —sobre todo en esta película— menos es más. Y, en realidad, para mí, esta era la forma justa de hacer esta película.

LA MIGRACIÓN DE LAS IMÁGENES

Las imágenes llevan décadas en proceso de migración de los archivos a las obras artísticas y de los formatos analógicos a los formatos digitales. En estos tránsitos, tus películas ofrecen al público la posibilidad de contemplar el material fotográfico de una forma muy particular. Las herramientas de postproducción digital, de hecho, facilitan su manipulación, visualización y resignificación al permitir su ralentización y reencuadre, su libre combinación, las superposiciones y yuxtaposiciones, los micro movimientos sobre cada fotografía, etcétera. ¿Estos efectos responden a cuestiones estéticas o a otro tipo de motivos?

Nunca pongo la cuestión estética en primer lugar. La estética es algo que surge de un proceso. Doy un ejemplo: cuando estaba haciendo *Natureza morta*, durante los visionados en los archivos, me di cuenta de que a veces, en el interior de los planos, aparecían señales de desintegración interna del mensaje que el régimen pretendía transmitir. Para poder observar atentamente esos planos tuve que ralentizar las películas en la mesa de montaje, avanzando, retrocediendo, parando. Los principios formales de la película —reencuadre, ralentización de la velocidad y fundidos a negro— están ligados a ese proceso. O sea, estos principios, que pueden ser entendidos como me-

ramente estéticos, en realidad surgieron de varios factores: de la necesidad de abrir estas imágenes más allá de sus sentidos inmediatos, del cuestionamiento del valor estético e histórico de la imagen de archivo, de una posición de naturaleza ética con respecto a estas imágenes, pero también de una determinada concepción de la imagen y de la historia que está en la base de mi trabajo. En 48 sucedió lo mismo. La decisión de mostrar solo las imágenes de las fichas policiales y no incluir los rostros de las personas en la actualidad no fue una decisión estética sino de fondo, con implicaciones de carácter político. Es decir, más allá de querer confrontar al público con las prisioneras y prisioneros políticos, como ya expliqué, estaba la cuestión de no querer crear una fractura temporal que contribuyese a vaciar las imágenes y las palabras. Si mostrase el rostro de las personas en la actualidad, la fotografía dejaba de tener la potencia que tiene y pasaba a ser una mera ilustración de esa persona cuando era joven. Y los relatos serían inmediatamente remitidos al pasado. Ahora bien, el proceso aquí es precisamente el contrario: se trata de comprender cómo el pasado llega al presente y cómo es transversal a nuestra contemporaneidad. Para mí, la estética no puede estar dissociada de lo político.

¿Hasta qué punto las imágenes se transforman durante este proceso? ¿Siguen siendo las mismas o ya son diferentes?

Las imágenes son las mismas, pero vistas de una forma diferente. Mis películas no parten del *détournement* de las imágenes, pero sí de su *renversement*, o sea, de darles la vuelta, ponerlas del revés, cambiar un orden determinado para descubrir alguna cosa, girar la dirección en sentido opuesto. Esta operación, al contrario del *détournement*, no pretende descontextualizar las imágenes y producir nuevos sentidos más allá de los que contienen en sí mismas, sino trabajarlas dentro de lo que ya contienen en potencia, dentro de su materia original. Esta operación no solo obliga a un visionado

muy atento, sino a una conciencia muy clara de las condiciones de producción y realización de las imágenes, y de su contexto histórico.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO Y COMO SISTEMA DE IDENTIFICACIÓN

Historiadores como Hayden White (1988) entienden la fotografía como una herramienta básica que nos permite narrar, representar y comprender la historia. ¿Crees que estás construyendo, con los archivos, una nueva historia visual de los lugares, acontecimientos y personas que aparecen retratadas en esos mismos archivos?

Creo que cada cineasta, cada artista, está en el fondo añadiendo piezas que pueden contribuir a crear un nuevo conocimiento de las cosas y, en el caso específico del trabajo con archivos, contribuyen a desarrollar una nueva historia visual o, mejor, nuevas historias visuales. La cuestión aquí es la manera en que se utilizan los medios cinematográficos. Jean-Luc Godard hablaba de «la forma que piensa» por oposición a «el pensamiento que forma». Hayden White llama la atención sobre el «contenido de la forma», o sea, sobre las ideologías que se esconden en las más variadas formas narrativas, que es algo que se aplica tanto a la historiografía como a la historiofotografía. Cuando el pensamiento forma o cuando la narrativa formatea el pensamiento, no puede haber novedad. La forma pensante, por el contrario, está viva, no tiene un esqueleto, tiene un sistema nervioso en devenir permanente. La historiografía artística — llamémosle por ahora así — no fija, sino que abre, y de esa abertura puede irrumpir un nuevo conocimiento.

El empleo de fotografías para identificar a todo tipo de prisioneros es una práctica habitual en la historia de este medio. Hay incluso varios «fotógrafos de cárceles» que, sin alterar la uniformidad de este tipo de imágenes, llegaron a firmar algu-

nos de sus retratos. ¿Encontraste alguna marca de autoría en las fotografías de fichas policiales con las que has trabajado? ¿Llegaste a identificar a alguno de esos fotógrafos?

Hay diferencias notorias entre las fotografías, que también están muy ligadas a la época en que fueron tomadas y a los materiales utilizados —no hay que olvidar que fue una dictadura que duró 48 años—, pero no encontré propiamente marcas de autoría, porque tampoco las abordé desde esa perspectiva. Pregunté siempre por los fotógrafos, pero no llegué a identificarlos.

¿Qué recursos utilizas para dar un nuevo sentido a estos retratos, es decir, para recontextualizar y resignificar las imágenes deshumanizadas de los archivos policiales?

La duración. Y trabajar con la copresencia de temporalidades heterogéneas. En el caso de 48, también fue fundamental mantener la integridad de la fotografía, en el sentido de no interrumpirla, no cortarla, no yuxtaponerla a otras imágenes de otro género. Se trata de un montaje en profundidad temporal, como expliqué anteriormente, en el que la manera de articular la imagen y el sonido es crucial. Una misma imagen se transfigura a través de la duración. Su estatuto oscila, a veces entre polos opuestos. La misma imagen puede instituirse tanto en imagen de archivo como en imagen de memoria; en imagen objetiva o en imagen mental; en imagen familiar o en imagen impregnada de extrañeza. Otro aspecto crucial es la mirada: quién ve y quién es visto. A veces, el público observa las imágenes a través de su propia mirada; otras, esa observación se realiza a través de la mediación de las palabras de los propios prisioneros y prisioneras, cuando se refieren directamente a las fotografías. En otras ocasiones, intenté que el público pasase de observador a observado. La condición del plano, en todo caso, se va alterando desde un punto de vista formal, actuando sobre la percepción del espectador y colocando su neutralidad en cuestión. En realidad, los recursos son

bastante simples: ralentización, fundidos a negro y uso de planos en negro. Los fundidos a negro no solo hacen que la imagen desaparezca: ellos mismos actúan, hacen aparecer post-imágenes. De igual forma, los negros no son inertes, sino todo lo contrario: tienen espacio dentro de ellos, también actúan; entre otras cosas, anulan la frontera entre el espacio de la película y el espacio de la sala de proyección y se instituyen como pantalla de proyección del imaginario de los espectadores y espectadoras.

¿Trabajas también con archivos privados?

Sí, sobre todo con acervos personales, con imágenes que forman parte de la historia familiar de las personas que filmo: un álbum familiar con fotografías de la clandestinidad, álbumes de familia de niños y niñas austríacas, en fin, imágenes que voy descubriendo a través del contacto con la gente, por lo que el acceso es natural. *Viagem ao Sol*, por ejemplo, ha sido una película realizada mayoritariamente con acervos personales, aunque también utiliza metraje de archivos públicos. Es una película que tiene un estatuto particular dentro de mi trayectoria, ya que la idea de su realización no fue mía, sino que fue un trabajo a varias manos, incluso el montaje, algo que fue completamente nuevo para mí. Se trata de una codirección con Ansgar Schaefer, mi productor desde hace mucho tiempo —también marido— y autor de la idea. Son fotografías y películas familiares de los años cuarenta y cincuenta que abren otro tipo de cuestiones, ya que la mayoría de veces son imágenes sujetas a los códigos de representación familiar de la época en que fueron creadas: hace falta saber quién cogía la cámara en el contexto familiar —normalmente la figura masculina— y de qué forma cada imagen puede estar mediada por esa mirada. No obstante, en lugar de entrar en las imágenes a través del *zoom in*, como hice en *Natureza morta*, en donde la imagen reencuadrada está ampliada, esta vez intenté mantener el tamaño original de la imagen, utilizando peque-

ños marcos para destacar determinados detalles. Una de las razones tiene que ver con el hecho de que los niños y las niñas siempre aparecen en los márgenes —de las imágenes, de la historia— y querer explicitar este hecho. Otro aspecto importante de este proceso fue intentar contar la historia a través de la mirada de esos niños y niñas en lugar de a través de la mirada del adulto que reflexiona sobre las experiencias de la infancia. Hay momentos, en los testimonios de vivencias infantiles, en que oímos claramente la voz de esos niños y niñas hablando dentro del adulto. ¿Qué vieron esos niños y niñas? ¿Y qué esconden o revelan las imágenes familiares en que figuran? La película nace de esta articulación.

MIGRACIONES COLONIALES EN NATUREZA MORTA

***Natureza morta* presenta la guerra colonial como el inicio de la agonía política de la dictadura salazarista. La película, en este sentido, parece tener una dimensión forense, como si la revisión de las imágenes permitiese hacer una autopsia del régimen político que las produjo. ¿Cómo fue el proceso de selección de las imágenes específicas que finalmente componen el metraje de esta película?**

Fue un proceso extremadamente largo. Vi centenares de horas de imágenes de archivo y acabé por seleccionar cerca de veinte como base para el montaje. Después pasé a una primera fase de organización de estas horas en secuencias determinadas. Es importante explicar que la película fue pensada en torno a la noción de «exposición»: exposición como acción de colocar alguna cosa a la vista de alguien, como modo según el cual un objeto recibe la luz, etcétera. Esto implicó pensar en una estructura espacializada, como si el público estuviese en un espacio con varias salas, por lo que las secuencias fueron pensadas como salas: «sala de las colonias», «sala de la iglesia», «sala de la libertad», etcétera. No se trata aquí de intercambiar

una palabra (secuencia) por otra (sala), sino de una conceptualización diferente con implicaciones distintas, es otra forma de pensar y de hacer. Y hubo un aspecto muy importante: en un momento dado, comprendí que no eran necesarios, digamos, diez planos para transmitir una idea, sino que a veces bastaba solo con uno de esos planos —siempre que entrase en él en profundidad, en un proceso de montaje dentro del plano—. De ahí que la primera versión de la película tuviese cerca de 45 minutos de imágenes de archivo, mientras que la versión final, que tiene una duración de 72 minutos y que terminé un año después, tuviese poco más de 12 minutos de imágenes de archivo, al margen de las fotografías. Pensé mucho sobre cada imagen. Fue una construcción con elementos mínimos, pero trabajados con precisión. Busqué imágenes muchas veces descuidadas, anodinas, restos que no entran en la gran historia pero que son reveladoras de lo que el tiempo ha reprimido. Jacques Rancière (2013: 23), en su análisis de la escena de apertura de *Le tombeau d'Alexandre* [La tumba de Alexandre] (Chris Marker, 1993), explica que «la historia es el tiempo en que aquellos que no tienen el derecho de ocupar el mismo lugar pueden ocupar la misma imagen». Esa es una de las potencias de la imagen de archivo: la aparición, muchas veces de fondo o en los márgenes, de los olvidados de la historia.

Has explicado en otras ocasiones (Armas, 2012) que la imagen inicial del pequeño mono que avanza hacia una mano humana (figura 2) establece una conexión entre tu memoria individual —por el recuerdo de un tío militar que volvió de la guerra con un mono parecido— y la memoria colectiva —de muchas otras personas que interpretaron esa imagen de forma similar—. No obstante, ¿hasta qué punto esa imagen (o cualquier otra imagen) puede ser polisémica?

La idea es precisamente esa. La imagen inicial, de hecho, no está ahí por causa de esa conexión. La gente suele pedirme que explique el significado de esa imagen y yo respondo que no es mi obje-



Figura 2. Imagen inicial de *Natureza morta* (2005)

tivo cerrar las imágenes a un único significado. Las imágenes están abiertas a diversas lecturas, y ese es uno de los propósitos de la película. Suelo explicar, sin embargo, mi razón privada, que es la que decís, el hecho de cruzar mi memoria con la memoria colectiva: muchos militares volvían de la guerra con un mono y esos monos se quedaron en la memoria de muchas personas. Bueno, hoy probablemente solo los más viejos se acordarán, pero, en el momento en que hice la película, este recuerdo todavía estaba muy presente.

¿Cuántos significados pueden coexistir, en tu opinión, en una única imagen?

Muchos, depende del uso que se haga de las imágenes. Podemos hacer una imagen para decir todo y su contrario, especialmente cuando la sometemos a un texto o a una narrativa. Chris Marker lo demuestra muy bien en la película *Lettre de Sibérie* [Carta de Siberia] (1958), en la secuencia sobre Yakutsk. Después están los procesos de montaje que pueden subvertir el sentido original de una imagen, por asociación. Estas fueron algunas de

las dificultades con que me encontré cuando monté *Natureza morta*. No quería usar texto, porque acabaría siempre por inducir una lectura de las imágenes y tampoco me interesaba subvertir la imagen hasta el punto de que su lectura fuese extrínseca a su contenido original. La cuestión resultó compleja al trabajar con imágenes de propaganda, que fueron producidas para difundir un mensaje muy específico. Nunca traté las imágenes como puntos fijos en el curso de la historia: la lectura de una imagen depende de muchos factores, como el momento histórico en que se ve y también quién la ve. Marcel L'Herbier decía que la cámara «hace ver lo que no pudieron ver aquellos que vieron». Ver una imagen en el tiempo en que fue realizada o cincuenta años des-

pués es completamente diferente: los significados se van abriendo. Georges Didi-Huberman dice que no basta encontrar sustantivos o adjetivos en relación con las imágenes para decir lo que son, es preciso ver lo que hacen. Nunca traté las imágenes como cosas inertes. Busqué verlas siempre en su dimensión de acontecimiento.

¿Crees que es posible interpretar la imagen del mono como una referencia a los procesos de migración colonial que llevan a las personas (y a los animales) más allá de su lugar original?

Creo que la imagen es muy poderosa y que tiene muchas posibles lecturas.

¿E incluso como una alegoría de la miniaturización de los pueblos portugueses y africanos durante la dictadura salazarista?

Nunca la vi de esa forma, pero admito que esa lectura también puede surgir.

Uno de los momentos más intensos de *Natureza morta* es el zoom out que haces sobre fotografías

de diferentes mujeres detenidas por la PIDE, a mitad del metraje (figura 3). ¿Se trata de otro nexo entre la experiencia individual y la experiencia colectiva?

Sí, no son personas aisladas que están presas, sino que es toda la sociedad la que está sujeta a ser vigilada. Hasta ese momento solo había mostrado imágenes de fichas policiales en secuencia, una detrás de otra. La película, de hecho, comienza con una serie de imágenes que se van yuxtaponiendo de prisioneras y prisioneros políticos, mirando hacia nosotros: son mujeres y hombres que interpelan al público directamente. Para mí, era muy importante comenzar la película con esa interpelación. En el momento en el que hago el *zoom out* ya no solo vemos individuos, es toda la sociedad la que está ahí representada.

Tu relectura del archivo salazarista en *Natureza morta* y 48 presta mucha atención a las miradas a cámara, que se convierten en un acto de resistencia frente al colonialismo y a la represión: ¿qué ves en esas miradas?

Figura 3. Fotografías de prisioneras políticas en *Natureza morta* (2005)



Cuando vemos las imágenes producidas a lo largo de las varias décadas, muchas de ellas de propaganda, percibimos que hay una dimensión ficcional en ellas, en el sentido de que las reglas clásicas del cine de ficción —por ejemplo, no mirar nunca a la cámara directamente— se mantienen en las imágenes de cariz documental. Uno de los casos más significativos para mí fue una escena de aparente confraternización entre las tropas portuguesas y los habitantes de una población de Guinea-Bisáu que encontré en el archivo del ejército. Estas imágenes estaban en una bobina de restos, de planos pegados unos a otros de varias procedencias, que no formaron parte del montaje final de ninguna película. Los militares interactúan con las mujeres que se disponen en línea, los cuerpos obedeciendo a posiciones predeterminadas, cada uno en la posición requerida. Las miradas, sin embargo, se dirigen directamente a la cámara, la miran de frente con dureza, la confrontan. No es por casualidad que estas imágenes no formaron parte de ninguna película: la fuerza de la mirada consigue romper con todo el dispositivo montado por los portugueses, físico y fílmico. En la mirada de las presas y presos políticos, muchas veces, también existe esa confrontación, sobre todo en aquellas personas que pertenecían a organizaciones políticas, como el Partido Comunista Portugués, por ejemplo. Los cuerpos tienen que estar en las posiciones requeridas, pero nadie puede controlar la expresión desde el exterior.

¿Qué tipo de emociones consigues distinguir en esas miradas?

Cuando abrí por primera vez los álbumes de reconocimiento de la PIDE/DGS, me quedé extremadamente perturbada por aquel conjunto de rostros y por el abanico de expresiones que se detectaba en ellos. Cuando se habla de fotografía judicial, muchas veces se refiere el carácter de desobjetivación que provoca en las personas: rostros despersonalizados, atrapados por el sistema policial y por el sistema de fuerza que es el propio dispositivo foto-

gráfico judicial. Pensé mucho en esto, pero lo que pasa es que, cuando alguien entra en el marco de las prisiones políticas, la situación cambia: hay un imperativo moral, de lucha contra un sistema inicuo; pero también hay sorpresa o incluso terror al ser atrapado por este sistema sin entender por qué. Por eso estas imágenes son tan potentes y perturbadoras. Y, en lugar del efecto de desubjetivación, lo que se produce es exactamente lo contrario: la subjetividad queda inscrita con gran intensidad.

¿Cuánto tiempo podías pasar ralentizando y reencontrando las imágenes en las que aparecen esas miradas hasta encontrar el ritmo y el tono adecuado para identificar y destacar esas emociones?

Mucho tiempo. Mucho, mucho tiempo, de verdad. De hecho, como ya expliqué, la primera versión de *Natureza morta*, con cerca de hora y media, utilizaba unos 45 minutos de metraje de archivo. Fue en el transcurso de los meses siguientes de montaje que empecé a adentrarme en esas imágenes, a estar con ellas sin la presión del tiempo. La película fue en parte financiada por ARTE France – La Lucarne, un *slot* dedicado a cine de autor, por lo que me dieron plazos fijos. Afortunadamente, acordaron darme más tiempo y conseguí tener un año más allá del plazo inicialmente estipulado para terminar la película. En ese momento estaba haciendo mi tesis de máster y, a través de la Facultad de Bellas Artes [de la Universidad de Lisboa], en donde trabajo como profesora, recibí un apoyo que me permitió dedicarme a tiempo completo, durante dos años, a la investigación, incluyendo la realización de la película. Pasó lo mismo, de hecho, con *48*, que formó parte de mi tesis de doctorado, pero ahí ya fueron tres años. Durante ese tiempo pude concentrarme completamente en cada una de las películas. Lo que ocurre es que la relación con el tiempo no solo cambia durante el proceso de montaje, sino que el propio tiempo se extiende y se dilata en todas las dimensiones de la vida. Durante el montaje de *48* me empezó a ocurrir una cosa extraña e inesperada y es que, a pesar de

estar obcecada en el montaje de la película, y de estar comiendo y durmiendo en la sala de montaje, cuando paraba para hacer un descanso vivía ese pequeño intervalo de forma muy intensa, durante todo el tiempo que contenía. Cuando leía, por ejemplo, cada palabra era casi vivida, como si leyese con el cuerpo entero. Comencé a tener tiempo interior para leer poesía. Tiempo para caminar. Esta dimensión temporal, que en el fondo es interna, es fundamental para trabajarse con las imágenes.

Las imágenes de prisioneras y prisioneros políticos incluidas en *Natureza morta* muestran una gran diversidad social: mujeres europeas, hombres africanos, niños y adolescentes, etcétera. ¿Esa diversidad ya estaba presente en la propia organización del archivo o ha sido destacada después por ti, para la película?

Algunos de los álbumes de reconocimiento contienen, aunque sea parcialmente, alguna categorización, pero son la excepción: personas uniformadas, hombres africanos, etcétera. Está la página que filmé que agrupa mujeres, pero la gran mayoría se encuentran dispersas. Para mí era muy importante mostrar esa diversidad y destacarla en la película, ya que se trató de un régimen que afectó a toda la sociedad; cualquier persona podía ser detenida. No obstante, el proceso para conseguir filmar esas imágenes estuvo lleno de obstáculos, comenzando por la negativa de la directora [del archivo] en aquel momento a autorizarme a hacerlo. Esta persona consiguió dificultar bastante el rodaje en 2003, pero no lo pudo impedir. Poder llegar a fotografías que mostrasen esta diversidad social y generacional fue un proceso kafkiano, porque el archivo exigió autorizaciones de cada una de las personas que figuraban en las fotografías o bien, si habían fallecido, tenía que presentar las autorizaciones de sus herederos, los certificados de defunción... en fin, fue muy complicado porque ni siquiera me permitieron tocar las fotografías para ver los nombres que estaban en su reverso. Y en una dictadura que

duró 48 años, con tanta gente detenida, puede imaginarse la dificultad. Sería fácil, como de hecho fue, contactar a las detenidas y detenidos políticos más conocidos, pero ¿y la gran masa de gente anónima? Si una persona se somete a las imposiciones de los arcontes, como tan bien les llamó Derrida, la historia estará siempre parcelada.

Las imágenes de archivo tienen un carácter sincrónico, porque retratan un aquí y ahora, pero también admiten una lectura diacrónica, ya que se pueden organizar en series. *Natureza morta*, en este sentido, tiene una secuencia que muestra lo que permanece —la dictadura, la represión— a través de lo que cambia —el proceso de envejecimiento de los prisioneros y de los dirigentes de la dictadura—. ¿Cómo se te ocurrió la idea de este montaje?

La película tiene como base una determinada concepción de la imagen y de la historia. En el momento en el que comencé a trabajar en el proyecto, acababa de publicarse el libro *Devant le temps* de Didi-Huberman (2000)⁷. Después salió *L'image survivante* (Didi-Huberman, 2002)⁸ y también hubo una reedición en francés de los escritos de Aby Warburg, de quien poca gente hablaba en aquella época. Ambos autores fueron una puerta de entrada para pensar la imagen de archivo y la construcción de la historia a través de la imagen en movimiento, a quienes se añadirían después otros autores. La cuestión de la sobredeterminación de la imagen, el concepto de síntoma, la «fórmula extrema», «ver o saber», que Didi-Huberman (1990) explica en *Devant l'image*⁹ —frente una imagen estamos ante un dilema entre ver y saber y, en última instancia, o sabemos o vemos—, fueron determinantes para la concepción de la película. La noción de historia a contrapelo de Walter Benjamin, la idea del traperero de la historia que va recogiendo materiales secundarios, anodinos y, sobre todo, la noción de que un hecho del pasado no es un hecho objetivo, sino un hecho de memoria, implica que la historia y sus modalidades temporales sean pensadas de una forma diferente.

De ahí que la película tenga dos principios fundamentales: no recurrir a la palabra, oral o escrita, y no ser cronológica. Aun así, hay una macrocronología, pero la película trabaja con la anacronía: cada secuencia tiene, en su interior, imágenes filmadas en épocas diferentes, sin una organización cronológica, puesto que la historia no es un simple proceso continuo, ni un saber que se pueda fijar a través de un discurso causal. Por otro lado, no quería supeditar las imágenes a un texto que influyese en la forma en que deberían ser leídas. La lógica de la película es otra. Tampoco era importante explicar el contexto dictatorial portugués. Para mí, era más relevante partir de los rasgos comunes a las dictaduras para reflexionar sobre este periodo y lo que subsiste de él en nuestros días. Pero, claro, era importante que hubiese puntos de anclaje, marcadores temporales: la entrada en la OTAN, el inicio de la guerra colonial, etcétera. El dictador es uno de esos puntos de anclaje, tal vez el marcador más directo, puesto que a través de su figura percibimos el paso del tiempo: Salazar estuvo 42 años en el poder (figura 4). Y con respecto a las prisioneras y prisioneros políticos, hay también otra dimensión que para mí fue muy relevante: no se trata solo de visibilizar los años que pasan —que

Figura 4. António de Oliveira Salazar en *Natureza morta* (2005)





Figura 5. Imagen de propaganda durante la guerra colonial incluida en *Natureza morta* (2005)

son muchos y muestran que las personas fueron detenidas varias veces, o que estuvieron en prisión durante muchos años, algunas más de dos décadas— sino de hacer también visible el intento de la dictadura de destruir a estas personas, no solo desde un punto de vista físico, sino también anímico.

Muchas de las imágenes coloniales incluidas en *Natureza morta* resultan enigmáticas para el público internacional actual, como la secuencia en la que unas mujeres africanas llevan a hombros a un militar europeo o la secuencia que muestra a unos soldados portugueses interactuando con unos niños africanos (figura 5). ¿Podrías explicar el contexto de estas imágenes?

Ambas son imágenes oficiales, propagandísticas. En el primer caso, se trata del coronel [Arnaldo] Schulz, Gobernador de la Guinea portuguesa [entre 1965 y 1968]. Esta imagen aparece en la película después del *zoom out* sobre las fotografías de las prisioneras y antes de la confrontación de la mirada de las mujeres africanas con la cámara que las filma. En el segundo, se trata de una ima-

gen tomada de una de las películas sobre las acciones psicosociales del ejército, que pretendían mostrar el supuesto apoyo que los militares portugueses recibían de las poblaciones de las excolonias y la forma benévola con la que las trataban. Al eliminar la música y la narración de la película, que inducen a una lectura muy específica de las imágenes, y descomponiendo el plano que muestra a los niños, vemos aparecer rastros de otra realidad. Estas películas buscaban inculcar en la población portuguesa la idea de que Portugal era un país cohesionado, multirracial y pluricontinental, dentro de la construcción de Gilberto Freyre, un sociólogo brasileño cuyas teorías se llegarían a convertir en uno de los grandes pilares ideológicos del régimen, con consecuencias que perduran hasta hoy¹⁰. Su concepto de luso-tropicalismo continúa activo y forma parte del imaginario de muchos portugueses y portuguesas, muchos nacidos ya en democracia.

LAS IMÁGENES QUE FALTAN

La presencia de imágenes de la guerra colonial en *Natureza morta* contrasta con la ausencia de imágenes del archivo policial colonial en 48: dentro de una película sobre imágenes que faltan (las imágenes del momento exacto de la tortura), esa ausencia añadida (la falta de imágenes de los presos políticos africanos) abre un vacío todavía mayor que tú decides explicitar en la película a través de la imagen de un paisaje nocturno casi imperceptible. Años después, *Fordlândia Malaise* también es, a su manera, una película sobre imágenes que faltan. ¿Cómo te enfrentas a estas ausencias?

Siempre es complicado. En 48 las enfrenté con una gran angustia, por ser una película basada en la articulación entre fotografías de fichas policiales y los testimonios de las personas que apa-

recen en ellas. ¿Qué hacer cuando esas imágenes no existen? La solución fue todo menos inmediata, porque pensé mucho en lo que podía hacer. Finalmente, tomé la decisión de incorporar esa ausencia a la película, evidenciando y problematizando los límites de los archivos y la constatación de que hay imágenes que faltan. Si no hay imágenes, no me las voy a inventar, voy a explicitar esa ausencia, en este caso de forma extrema, a través de la introducción de una pantalla en negro. A partir de ese momento, quebré el sistema de la película; y, al quebrarlo, se hace difícil volver atrás: una vez creada la disrupción puede surgir algo nuevo. El testimonio siguiente ya fue montado de forma diferente y decidí que sobre el negro de la pantalla se inscribiese el negro de la película que, a su vez, da paso al negro de una noche. En el caso de *Natureza morta*, la idea era mostrar el otro lado de la dictadura más allá de lo que mostraban las imágenes filmadas en la época, utilizando solo imágenes de archivo. Me di cuenta enseguida de que me faltaban todas las imágenes que necesitaba, pero la cuestión aquí es no desistir nunca. *Fordlândia Malaise* es un caso diferente, por ser una película realizada en condiciones muy particulares, ya que nació de un proceso que integró de inmediato las soluciones a esas ausencias.

¿Y cómo conceptualizas esas imágenes que faltan?

Mis películas parten de lagunas, pero su problematización no está propiamente en la ausencia, sino en el encuentro de aquello que contradice esa ausencia. O sea, la premisa nunca es «como esto no existe, ¿cómo lo voy a mostrar?». Mi proceso es precisamente el contrario: mis películas nacen del encuentro de algo que puede revelar un punto ciego, una laguna, algo que no tiene imagen. En el caso de 48, la idea inicial no partió del hecho de no haber imágenes de tortura, sino del hecho de haber percibido que las imágenes de las fichas policiales revelaban algo para lo que no teníamos imagen. *Fordlândia Malaise*, por su parte, trata de los puntos ciegos de la historia de Fordlândia,

siendo uno de ellos la historia que antecede a su fundación, algo de lo que no existen ni palabras ni imágenes. El encuentro, en este caso, se da a través de la recreación oral de los mitos por parte de algunos de sus habitantes, para llenar un vacío existencial provocado por la ausencia de historia, dando cuerpo a un eslabón que se había perdido. Es lo que existe en potencia en una presencia que puede ser tenue, que puede encontrarse donde menos se busca, en los vestigios más humildes que las construcciones históricas han ido dejando detrás de sí.

¿Hasta dónde es posible reconstruir ese tipo de registros?

Aunque mis películas nazcan de la percepción de que hay algo que puede revelar un determinado punto ciego, el enfrentamiento con la ausencia está siempre presente. La ausencia no es pasible de ser reconstruida con palabras e imágenes, ya que nunca deja de ser ausencia. Esa es tal vez la paradoja que se encuentra en el interior de mis películas: al buscar formas de paliar una ausencia, estoy simultáneamente explicitándola, poniendo de manifiesto su implacable existencia. Esos registros, por lo tanto, no se reconstruyen, sino que se crean, a veces con saltos imaginativos, como hacen los habitantes de Fordlândia.

MIGRACIONES NEOCOLONIALES EN FORDLÂNDIA MALAISE

Fordlândia Malaise es el resultado de tu colaboración con el colectivo artístico francés *Suspended Spaces*. ¿Cómo surgió esta colaboración?

Conocí a Françoise Parfait y a Jacinto Lageira cuando estaba en París, haciendo el doctorado. Fue a través de ellos que conocí a otros miembros de *Suspended Spaces* y ellos conocieron mi trabajo. Unos años más tarde, en 2016, decidimos organizar un coloquio internacional en Lisboa a partir de las investigaciones y experiencias artísticas del colectivo. Fue mi primera colaboración, que resul-

tó en un texto publicado en *Suspended Spaces #4: a partilha dos esquecimentos* (Dias, 2018: 153-159). En 2017, me invitaron a integrar el proyecto de Fordlândia, que se realizó en 2018, y desde entonces colaboro con ellos.

¿Conocías ya la historia de Fordlândia antes de recibir esta invitación?

No, fue la primera vez que oí hablar de esta antigua *company town*.

El Archivo Ford está disponible en internet, en la web de The Henry Ford Museum of American Innovation, a través de la que se puede acceder — en febrero de 2022— a 184 fotografías relacionadas con la actividad de la Ford Motor Company en Brasil. ¿Cuándo comenzaste a explorar este archivo?

Empecé mi investigación sobre Fordlândia y su historia antes de viajar a la Amazonía. Además de consultar publicaciones, también fui viendo muchas imágenes producidas por la Ford Motor Company que se encuentran dispersas por varias webs. Comencé a investigar más a fondo el propio archivo solo después de haber regresado de ese viaje, ya con una idea más clara de lo que iba a hacer.

¿Cuánto tiene de archivo expuesto —por estar disponible en internet— y cuánto de archivo oculto —por el carácter incompleto e interesado de su discurso, por todo lo que no muestra de la historia de Fordlândia?

La gran cuestión aquí, en realidad, es lo que está oculto. El archivo oficial al que podemos acceder en internet, The Henry Ford, está en consonancia con la idea que difunden las imágenes más recientes, que se van diseminando por una miríada de sitios web: la idea de que la historia de Fordlândia es una historia de una ciudad ideal imaginada por Henry Ford. Cuando empecé a investigar encontré mucha información sobre ese proyecto. Uno de los libros esenciales fue el de Greg Grandin (2009), *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgo-*

tten Jungle City. Mi idea inicial era centrarme en las cuestiones de poder y en la violencia intrínseca del proyecto y tomar como punto de partida algunas historias documentadas por Grandin en su libro. A medida que iba investigando, sin embargo, me fui dando cuenta de que esta no era una historia del pasado, porque la vida en Fordlândia proseguía. Lo único que no comprendía era la relación de la gente con las ruinas del proyecto —en aquel momento me parecía que estaba en ruinas— e incluso la distancia física en relación con ellas. Solo cuando llegué allí comprendí que esta también era una historia del presente y que había un después de Henry Ford. Y claro, también había un antes. La Amazonía, contrariamente al mito habitual, era todo menos un territorio virgen. Y la situación fue la siguiente: están las imágenes producidas por la Ford Motor Company, películas y fotografías que, en el fondo, son imágenes de propaganda, como también lo es el cortometraje documental producido por Disney, *The Amazon Awakens* [La Amazonía despierta] (1944), que está disponible en internet; y están las edificaciones de Ford, poderosas construcciones que cristalizan, de forma icónica, este universo. Pero después está todo lo que se ha ocultado: la historia desde el punto de vista de su población, tanto de los migrantes como de los amerindios, la historia de quienes viven allí hoy en día, la historia, en fin, de aquellos que, a la luz de Walter Benjamin, pueden ser considerados como «los vencidos»: vencidos por la fuerza de las epistemologías del norte que obliteran todo lo que cae fuera de su sistema, vencidos también por el sistema político de su propio país. El foco de la película terminó por ser ese: los puntos ciegos de una historia que, según la narrativa dominante, se ciñe al proyecto de Ford.

La estructura de Fordlândia Malaise aparenta estar dividida en tres partes con estilos y contenidos diferentes que parecen coincidir con los tiempos del paisaje: el pasado (en la secuencia de apertura), el pasado en el presente (a través de los

planos descriptivos en blanco y negro) y el futuro del presente (en la secuencia de cierre, en color). ¿Cuándo decides establecer esta estructura?

Esta es una pregunta muy interesante porque toda la cuestión de la película reside ahí. La verdad es que cuando viajé a Fordlândia no sabía que iba a hacer una película. Fui al encuentro de aquello que pudiese encontrar y comencé a trabajar con microsituaciones. A medida que iba encontrando personas, hablando con ellas, y que me iba confrontando con las edificaciones, con las sonoridades del lugar, increíblemente ricas, iba decidiendo lo que filmar y cómo hacerlo. La película tiene la marca de este proceso. Al principio, pensé que iba a hacer una serie de pequeñas piezas breves de vídeo, para ser expuestas simultáneamente. Después sucedió algo que surgió de una coincidencia increíble: el día de mi retorno a Portugal conocí a Vicente Franz Cecim, el escritor amazónico, y leí las primeras páginas de su libro *O Ó: Desnutrir a pedra* (2008) cuando ya estaba en el avión. Y tuve un clic: ese momento súbito en que la película aparece en nuestra mente, como una totalidad, despegar, gana existencia por sí misma todavía sin existir. Me ocurrió lo mismo con *Natureza morta*: también fue un clic, de repente la película se me apareció. Después fue muy complicado hacerla. Con *Fordlândia Malaise* pasó lo mismo, la estructura surgió de aquí, de una fulguración repentina.

La secuencia de apertura funciona como un *flashback* al pasado a través de las imágenes del Archivo Ford. Tu forma de filmar y montar esas imágenes utiliza una estrategia distinta a la de tus películas anteriores: tras trabajar con la ralentización y el reencuadre de las imágenes de la dictadura, ahora trabajas con la serialización, la repetición y la aceleración de las imágenes, incluso con el efecto *flicker* o de

parpadeo. ¿Por qué escogiste esta nueva estrategia visual y discursiva?

La estructura comprendía inicialmente tres partes: la primera, una historia visual de Fordlândia contada desde la perspectiva de los norteamericanos, a través de las imágenes producidas por la propia Ford Motor Company; la segunda, centrada en la tensión entre las memorias fuertes, cristalizadas en las estructuras fordistas, y las memorias débiles, transmitidas a través de la oralidad; y, finalmente, la secuencia del cementerio, de cariz *benjaminiano*, como si el ángel de la historia hubiese conseguido parar la tempestad que lo arrastra hacia el futuro y clamase por el levantamiento de los vencidos, haciendo llegar sus voces al presente, cambiando el curso de la historia. Después, ya con la realización, se añadió una cuarta parte, más corta.

Cuando estaba en proceso de montaje, pensando en cómo podría crear esta historia visual, me di cuenta de que las imágenes de archivo constituían aquello que ya se conoce del proyecto norteamericano y que, si me centraba demasiado en ellas, estaría perpetuando la narrativa dominante (figura 6). Por otro lado, no tenía sentido para mí

Figura 6. Fotografía del archivo de la Ford Motor Company incluida en *Fordlândia Malaise* (2019)





Figura 7. Imagen final de *Fordlândia Malaise* (2019)

sumergirme dentro de esas imágenes para mostrar lo que había sido reprimido, no tenía sentido utilizar el movimiento ralentizado para crear un contra-archivo. Quise salir de esas imágenes rápidamente, no dejar demasiado tiempo al público con ellas, por lo que decidí acelerarlas en vez de ralentizarlas, utilizando un montaje intersticial y, a través de esos intersticios, revelar lo que estaba latente en ellas —y continúa estando—, ya que los problemas no son solo del pasado, sino que son una realidad que permanece: las mujeres, obnubiladas por el mundo masculino; la potencia de la naturaleza, que no es un mero recurso como el capitalismo y la religión quieren hacer creer; los trabajadores, etcétera. Se trata de crear, a través de la banda sonora y de las imágenes, una especie de revolución: de las personas, de la naturaleza y de las propias imágenes.

El paisaje de Fordlândia es un archivo a cielo abierto de su historia reciente, a través de los ras-

tros y vestigios que la Ford Motor Company dejó en el territorio: la destrucción de la selva, la construcción de edificios, calles y carreteras, la parcelación del terreno, etcétera. Tu forma de filmar este paisaje combina una doble estrategia descriptiva —en los planos fijos y las panorámicas a nivel del suelo— y también performativa —en las panorámicas aéreas—. ¿Cuánto hay de reacción y cuánto de planificación en esta forma de filmar?

No hubo ninguna planificación, y esa fue, de hecho, la dificultad. ¿Cómo filmar algo que no se sabe cómo se va a presentar o dónde se va a integrar? De ahí la importancia del proceso de realización a través de microsituaciones, como expliqué anteriormente. Doy un ejemplo. Yo sabía que quería tratar las cuestiones de poder que el proyecto de Ford suscitaba. La torre de agua, símbolo visual y arquitectónico de ese poder, sería, por consiguiente, una estructura clave que iba a filmar en cualquier caso. Entonces me pregunté: si solo pudiese filmar un conjunto reducido de planos de Ford-

lândia y tuviese que limitarme a la torre de agua, ¿cómo la filmaría? Sabía que quería ver Fordlândia a través del punto de vista de la torre o, por lo menos, a su altura: ese es el plano que señala el inicio de la segunda parte y que mantiene la integridad de un plano secuencia, en este caso circular. Pero también sabía que tendría que rebasar simbólicamente este poder, colocando la cámara por encima del nivel de la torre; en el fondo, rebasar la altura máxima de la construcción más elevada de Ford. Ese es el último plano de la película, cuando finalmente salimos de la historia de Ford (figura 7). Todo el proceso de rodaje fue muy físico, combinando espontaneidad con racionalidad.

¿Cuándo y por qué decidiste utilizar una cámara-dron?

Cuando empecé a preparar el viaje y a pensar en el equipo que iba a llevar me di cuenta de que era importante comprender cómo se inscribió el trazado urbano en el terreno, poder ver las cicatrices que dejó. Para conseguirlo, tendría que observarlo desde un punto de vista elevado, aprovechando la perspectiva vertical, por lo que decidí llevar un dron conmigo. Después, ya sobre el terreno, descubrí una paradoja: estaba filmando un territorio que sufrió una gran violencia con una máquina de visión que es, ella misma, un instrumento de poder. Eso me llevó a probar otras formas de manejar el dron y de aprovechar su versatilidad, intentando superar el aparato ideológico intrínseco al propio instrumento. Ese aspecto pasó también por la conexión con el cuerpo, y no solo con la mirada. No miré a través del dron, miré siempre con el dron, intentando ver lo que él veía no a través de la pantalla, sino a través de su relación física con el espacio. Y acompañándolo siempre, en la medida de lo posible, manteniéndome yo misma en movimiento, poniéndolo a veces muy cerca de mi propio cuerpo.

Las voces descarnadas de los habitantes de Fordlândia, entretanto, llenan los vacíos del Archivo

Ford y crean otro discurso sobre la historia local. ¿Quiénes son estos informantes? ¿Dónde los encontramos?

La primera cosa que hice cuando llegué a Fordlândia fue intentar entrar en contacto con algunos de sus habitantes, así que fui directa a la iglesia, que se sitúa en un promontorio en el centro, porque el cura seguramente conocería la comunidad. Él fue quien me introdujo en el presente de Fordlândia, contándome su historia reciente. Me interesaba, sobre todo, encontrar mujeres mayores, para conocer un punto de vista al que no se da atención — esta es una historia contada por hombres— y, por otro lado, para tener memorias más próximas de un tiempo pasado. A continuación, se sucedieron una serie de encuentros en cadena, en que unas personas me iban llevando a otras. Hablé con Raimunda da Silva, una mujer con más de setenta años que llegó a Fordlândia siendo todavía una niña, con sus padres, que trabajaron en la Compañía Ford —y ella misma llegó a trabajar en la plantación de caucho—. A los niños los encontré por casualidad: estaban jugando junto a la cancha de baloncesto y comencé a hablar con ellos. Una persona muy importante fue Maria do Carmo Barreto, la antigua profesora, nacida en Fordlândia, que ahora vela por el cementerio. Volví a hablar con ella en 2019, en un segundo viaje que hice a Fordlândia y, más recientemente, en 2021. Este es un proyecto al que decidí darle continuidad, debido a la complejidad del lugar, de sus habitantes, de su historia y de aquello que nos revela acerca de nuestra contemporaneidad. Júnior Brito, que compuso y escribió la música que aparece al final de la película, fue otra de las personas clave para la película: sigo en contacto con él y volví a filmarlo en 2019 y 2021. En la película, decidí utilizar solo sus voces y no convertir a estas personas en «personajes», ya que me interesaba la dimensión colectiva de la historia y el poder de la oralidad. En este momento estoy montando la segunda parte de lo que se va a convertir en un díptico, siendo *Fordlândia Malaise* el primer panel. Se va a llamar *Ford-*

lândia Panacea y parte de hallazgos recientes sobre el terreno, poniendo el foco sobre la gran ausencia de la historia de esta antigua *company town*: ¿Qué existía en aquel lugar antes de que la Ford Motor Company llegase allí?

¿Y por qué, por último, decidiste terminar la película en color?

Fue un proceso espontáneo. La película fue pensada en tres partes, como ya expliqué. Cuando estaba montando, decidí colocar el plano de Isaac, el niño que baila: siempre que lo empezaba a filmar, él empezaba a bailar, paraba cuando decidía, no importaba si la cámara todavía estaba filmándolo, si el escenario todavía estaba dispuesto para él (figura 8). Él tenía —y tiene— la libertad de retirarse de escena cuando quiere; es la libertad del cuerpo, de un tiempo descolonizado por oposición al tiempo industrializado impuesto por Ford. Como dijisteis, es el futuro del presente, dentro de la vida potencial que tiene Fordlândia hoy. ■

NOTAS

- 1 Este texto se ha escrito en el contexto del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» CSO2017-85290-P, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación–Agencia Estatal de Investigación y FEDER.
- 2 La dictadura salazarista comprende, en realidad, varias fases políticas diferentes —la Dictadura Militar (1926-1928), la Dictadura Nacional (1928-1933) y el *Estado Novo* (1933-1974)— que juntas componen el régimen autoritario más longevo de Europa Occidental durante el siglo XX. António de Oliveira Salazar fue su jefe de gobierno entre los años 1932 y 1968, por lo que su nombre suele utilizarse para identificar todo el periodo.
- 3 La *Missão Cinegráfica às Colónias de África* fue una iniciativa del Ministerio de las Colonias en 1938 para promocionar y cohesionar las imágenes del imperio portugués a través de la producción de una serie de films en los territorios bajo administración colonial portuguesa —Guinea, Santo Tomé y Príncipe, Angola, Cabo Verde y Mozambique—.
- 4 La Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) fue el cuerpo de policía política y judicial encargado de tratar cuestiones relativas al servicio de extranjeros,

Figure 9. Isaac en *Fordlândia Malaise* (2019)



fronteras y seguridad del estado entre los años 1945 y 1969. A partir de esta fecha, este organismo pasó a llamarse *Direção-Geral de Segurança* (DGS) hasta su desaparición en 1974.

- 5 El Centro de Audiovisuais do Exército (CAVE) reúne todo el material generado por la Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército desde su creación en 1917.
- 6 Susana de Sousa Dias se refiere aquí al programa *Os Grandes Portugueses*, emitido por la Radio Televisão Portuguesa (RTP) entre octubre de 2006 y marzo de 2007.
- 7 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2012). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- 8 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- 9 Traducción al castellano: Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- 10 Gilberto de Mello Freyre fue un sociólogo, antropólogo y escritor brasileño. Su obra más conocida es *Casa-Grande & Senzala* (Freyre, 1933), un libro que analiza las relaciones sociales, sexuales y raciales entre colonos portugueses y esclavos africanos en Brasil, defendiendo las virtudes del mestizaje y desarrollando así la construcción ideológica a la que se refiere aquí Susana de Sousa Dias.

REFERENCIAS

- Armas, M. (2012). *Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias* (I). *Lumière*. Recuperado de http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php
- Cecim, V. F. (2008). *oÓ: Desnutrir a pedra*. Belo Horizonte: Tessitura Editora.
- Derrida, J. (1997). *Mal de arquivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dias, S. de S. (2018). *Estação Total: notas sobre um projeto em curso*. En VV. AA., *Suspended Spaces #4: a partilha dos esquecimentos* (pp. 153-159). Lisboa: Sistema Solar.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Les Éditions de Minuit.
- Freyre, G. (1933). *Casa-Grande & Senzala*. Río de Janeiro: Livraria Maia & Schmidt.
- García Ambrunheiras, I. (2014). Explorando la memoria traumática: Susana de Sousa Dias y el archivo salazarista. En H. Muñoz Fernández e I. Villarmea Álvarez (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (pp. 162-182). Santander: Shangrila.
- Grandin, G. (2009). *Fordlandia: The rise and fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. Nueva York: Metropolitan Books.
- Lourenço, E. (1976). *O fascismo nunca existiu*. Lisboa: Dom Quixote.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Valencia: Marcial Pons.
- White, H. (1988). Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*, 93(5), 1.193-1.199. <https://doi.org/10.2307/1873534>

SUSANA DE SOUSA DIAS. RECONSTRUIR EL ARCHIVO VISUAL REPRIMIDO

Resumen

Entrevista con la cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias sobre su trabajo creativo con imágenes de archivos policiales y coloniales.

Palabras clave

Susana de Sousa Dias; cine portugués; cine documental; dictadura salazarista; guerra colonial; memoria colectiva; imágenes de archivo; fotografía.

Autores

Iván Villaranea Álvarez (A Coruña, 1981) es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, profesor auxiliar invitado en la Facultad de Letras de la Universidade de Coimbra, investigador integrado en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de dicha universidad (CEIS20-UC) y miembro del equipo de trabajo del proyecto de investigación «Crisis y esperanza: estructuras de sentimientos y su representación en el cine contemporáneo» (PID2020-114338GB-I00). Ha publicado el libro *Documenting cityscapes. Urban change in contemporary non-fiction film* (Wallflower Press, 2015) y coeditado los volúmenes *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (Shangrila, 2014; con Horacio Muñoz Fernández) y *New approaches to cinematic space* (Routledge, 2019; con Filipa Rosário). Contacto: ivillaranea@gmail.com.

Nieves Limón Serrano (Madrid, 1983) es doctora con Mención Internacional en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid y Premio Extraordinario de Doctorado. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (MNCARS, UCM y UAM), actualmente es profesora e investigadora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Forma parte del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P). Algunas de sus investigaciones se han publicado en editoriales como *Peter Lang*, *McGraw Hill* o *Pirámide* y en revistas académicas como *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, *Historia y Comunicación Social* o *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, revista de la que es Secretaria de Redacción. Contacto: nieves.limon@uclm.es.

Referencia de este artículo

Villaranea Álvarez, I., Limón Serrano, N. (2022). Susana de Sousa Dias. Reconstruir el archivo visual reprimido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 151-176.

SUSANA DE SOUSA DIAS. RECONSTRUCTING THE REPRESSED VISUAL ARCHIVE

Abstract

Interview with the Portuguese filmmaker Susana de Sousa Dias about her creative work with images from police files and colonial archives.

Key words

Susana de Sousa Dias; Portuguese cinema; Documentary cinema; Salazar dictatorship; Portuguese Colonial War; Collective memory; Archive images; Photography.

Authors

Iván Villaranea Álvarez holds a PhD in art history from Universidad de Zaragoza and is visiting assistant professor with the Faculty of Letters at Universidade de Coimbra, as well as a researcher with the Centre for Interdisciplinary Studies at the same university (CEIS20-UC) and a member of the work team on the research project "Crisis and Hope: Structures of Feelings and their Representation in Contemporary Cinema" (PID2020-114338GB-I00). He has published the book *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-fiction Film* (Wallflower Press, 2015) and co-edited the collections *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (Shangrila, 2014; with Horacio Muñoz Fernández) and *New Approaches to Cinematic Space* (Routledge, 2019; with Filipa Rosário). Contact: ivillaranea@gmail.com.

Nieves Limón Serrano received her PhD with International Honours in communication media research from Universidad Carlos III de Madrid, for which she won the Extraordinary Doctorate Award. She holds a master's in the history of contemporary art and visual culture (MNCARS, UCM and UAM), and currently works as a professor and researcher with the Faculty of Communication at Universidad de Castilla-La Mancha. She is a member of the research project "Cinematic Cartographies of Mobility in the Hispanic Atlantic" (CSO2017-85290-P). Her research has been published by publishers such as Peter Lang, McGraw Hill, and Pirámide, and in academic journals such as *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, and *Historia y Comunicación Social*. She is also the editorial secretary for the journal *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Contacto: nieves.limon@uclm.es.

Article reference

Villaranea Álvarez, I., Limón Serrano, N. (2022). Susana de Sousa Dias. Reconstructing the Repressed Visual Archive. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 151-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

**ARCHIVOS EN CONSTRUCCIÓN,
COMUNIDADES VULNERABLES
Y MIGRACIÓN: TRANSFERENCIA
E INVESTIGACIÓN INNOVADO-
RA EN PROYECTOS Y ASOCIA-
CIONES AUDIOVISUALES***

introducción

Miguel Fernández Labayen
Elena Oroz

discusión

York University, Archive/Counter-Archive

Antoine Damiens
Janine Marchessault
Michael Zryd

Archivio delle memorie migranti

Gianluca Gatta
Sandro Triulzi

Kingston School of Art / Archives For Education

Shane O'Sullivan

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia / Ithaca

Matteo Al Kalak

Vrije Universiteit Brussel / Reel Borders

Kevin Smets
Silvia Almenara-Niebla
Irene Gutierrez
Lennart Soberon

clausura

Miguel Fernández Labayen
Elena Oroz

I introducción

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ELENA OROZ

Esta edición de *(Des)encuentros* nace de nuestra propia experiencia con la conceptualización, la organización y el desarrollo de un archivo abierto en línea, que recopila y comparte un conjunto de películas, vídeos y otros documentos relacionados con la migración y la movilidad a ambos lados del Atlántico. En el contexto del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico», hemos puesto en marcha el Archivo de Cine de Movilidad (ACM)¹, con el propósito de recopilar una base de datos de largometrajes producidos en España y Latinoamérica (en todos sus territorios y a lo largo de sus distintas historias cinematográficas), cuyas narraciones han tratado y representado temas relacionados con la movilidad, la migración y el desplazamiento humano. Además, el archivo incluye películas

amateur y vídeos experimentales extraídos de algunos de los archivos cinematográficos regionales existentes en España (la Filmoteca Vasca, la Filmoteca de Andalucía y el CGAI o Centro Galego de Artes da Imaxe). Por último, el archivo ofrece los resultados de los talleres de vídeo desarrollados a lo largo de los cuatro años de nuestro proyecto.

No es momento de profundizar en los debates técnicos, materiales, legales, teóricos y metodológicos que influyeron en la conceptualización y creación del ACM. Bastará señalar que nos enfrentamos a duras penas con lo que Michelle Caswell (2021:15) ha descrito como la división entre la perspectiva de los académicos de humanidades sobre «el archivo» y la complicada realidad de los «archivos realmente existentes», una realidad material más cercana al día a día de los bibliotecarios,

archivistas y académicos formados en estudios de la información. Por ello, nuestro objetivo en esta sección se ha visto impulsado por nuestra propia necesidad de entablar una conversación con y entre compañeros de todas partes del mundo que llevaban o llevan a cabo proyectos similares. La admiración desde la distancia por el heterogéneo conjunto de prácticas y esfuerzos colectivos que se repasan en esta sección ha dado pie al diálogo que ahora introducimos y que, con suerte, conducirá a más debates acerca de cómo y por qué nosotros, la mayoría de los cuales somos académicos de los estudios cinematográficos y mediáticos, nos planteamos la construcción de archivos audiovisuales que lidien con experiencias migratorias. Nos intrigaban los fundamentos sociales e intelectuales que han dado a luz a cada una de las iniciativas y, al mismo tiempo, nos preguntábamos cómo habían reconciliado las dimensiones humanista y material del archivo mencionadas por Caswell.

En resumen, hemos reunido a investigadores que hablan acerca del trabajo desempeñado en las siguientes iniciativas: «Archive/Counter-Archive: Activating Moving Image Heritage»² («Archivo/Contra-archivo: Activando el Patrimonio de la Imagen en Movimiento»; Beca de colaboración de la SSHRC 2018-2024), un proyecto de investigación colaborativa en el que participan más de diecisiete organizaciones administradas por artistas o comunidades de Canadá y dedicados a relatos de diversidad de historias indígenas, LGBTQ, de mujeres y de inmigrantes; el «Archivio delle memorie migranti/Archive of migrant memories (AMM)»³ («Archivo de las Memorias Migrantes»), una asociación italiana que recopila, distribuye y produce material audiovisual sobre la migración basándose en métodos participativos; «ITHACA. Interconnecting Histories and Archives for Migrant Agency»⁴ («ITHACA: Interconectando Historias y Archivos para dar Voz a los Migrantes»), un proyecto de investigación europeo que se centra en narrativas de migración y aspira a crear un «superarchivo» que recopile experiencias sobre la

migración; el proyecto «Make Film History»⁵ («Haz Historia del Cine»), una iniciativa británica que promueve la reutilización creativa de material de archivo; y, por último, el proyecto «Reel Borders»⁶ («Fronteras Cinematográficas»), un proyecto con sede en Bélgica y subvencionado por la Unión Europea que analiza las formas en que el cine ha imaginado y materializado las fronteras. Este conjunto heterogéneo de programas de investigación se expresa de múltiples maneras acerca de los distintos intereses, temas y estrategias desarrolladas para analizar y archivar audiovisualmente el desplazamiento humano.

Siguiendo la línea de los debates contemporáneos acerca de los archivos y las comunidades vulnerables, surgieron preguntas acerca de quién archiva, qué se archiva y cómo se presenta el archivo. En ese sentido, las distintas iniciativas e intervenciones presentadas en este dossier compartían un interés común por cuestiones relativas al acceso y a la justicia social. En ese contexto, y como señala Diana W. Anselmo en su reciente introducción a un dossier sobre «Archivos Alternativos», el trabajo archivístico se beneficia de «expandirse cruzando las líneas interseccionales del género, la raza, la clase, la etnia, la nacionalidad y la sexualidad» (Anselmo, 2021: 163). Todas las anteriores cuestiones son tenidas en cuenta e incluidas en el increíble trabajo desempeñado por los investigadores y por los equipos y proyectos que representan. Al mismo tiempo, y como también subraya Anselmo, la necesidad de replantear las dimensiones afectivas de esos archivos y, a la larga, de presentar estas iniciativas como trabajos colectivos abiertos al debate social y a la adopción de nuevas posturas políticas sobre la migración es lo que los convierte en proyectos relevantes, no solo de cara a los debates actuales acerca del trabajo de los académicos cinematográficos y mediáticos, sino también como una forma de salvar la distancia entre el trabajo académico y el mundo en el que vivimos.

En su reciente llamada «a una aproximación global al patrimonio audiovisual», la profesora y

curadora cinematográfica Giovanna Fossati propone que repensemos «la representación y la inclusión del patrimonio audiovisual global y re-equilibremos el acceso más allá de las fronteras y las economías» (Fossati, 2021: 128). Entre las recomendaciones de Fossati para propiciar un cambio en la actitud y las prácticas de archivo, menciona la necesidad de desarrollar nuevas metodologías de investigación, conservación, acceso y exhibición, además de la promoción del «intercambio de conocimientos a largo plazo» entre archivistas e investigadores del llamado Norte global y el Sur global. Siguiendo las directrices de Fossati, ofrecemos humildemente la siguiente conversación entre académicos y activistas profundamente implicados en el estudio y la presentación de documentos así como el archivo de producciones en cine y vídeo que lidian con la movilidad humana y nacen de ella. Nos atribuimos la responsabilidad del alcance limitado de la selección. Huelga decir que, siguiendo la estela del inspirador trabajo de Fossati, es necesario fomentar la conversación y la interacción intelectual, cultural y material no solo entre los miembros de estos *(Des)encuentros*, sino por supuesto con otros compañeros y profesionales de todo el mundo. ■.

REFERENCIAS

- Anselmo, D. W. (2021). In Focus: Alternative Archives. *Journal of Cinema and Media Studies*, 60(4), 159–200.
- Caswell, M. (2021). *Urgent Archives. Enacting Liberatory Memory Work*. Londres: Routledge.
- Fossati, G. (2021). For a global approach to audiovisual heritage: A plea for North/South exchange in research and practice. *NECSUS_European Journal of Media Studies*, 10(2), 127–133. Recuperado de <https://necsus-ejms.org/for-a-global-approach-to-audiovisual-heritage-a-plea-for-north-south-exchange-in-research-and-practice/>

discusión

1. ¿Podrías explicar brevemente de qué trata vuestro proyecto de investigación y cómo se estructura? En concreto, ¿podrías resumir vuestros objetivos principales y los motivos que os llevaron a ponerlo en marcha?

Archive/Counter-Archive

Archive/Counter-Archive: Activating Canada's Audio-visual Heritage (A/CA) es una colaboración de investigación y creación en la que participan más de veinticinco organizaciones archivísticas y depósitos culturales para medios audiovisuales (AV) y otros medios en Canadá, junto con cuatro universidades colaboradoras: York (investigadora principal), Concordia, Queen's y la Toronto Metropolitan University. El proyecto se centra en los retos y las oportunidades generativas que proporcionan diversos archivos de medios pertenecientes a pueblos indígenas (Naciones Originarias, Métis, Inuit), comunidades negras, gente de color, mujeres LGBTQ2+ y comunidades inmigrantes. Mediante residencias artísticas, contra-archivos creativos e innovación académica, llamamos la atención sobre las colecciones más vulnerables a desaparecer o volverse inaccesibles. Estamos dedicados a compartir recursos a través de nuestra red y desarrollar metodologías creativas para comprender lo que representan los archivos AV para una nueva generación de investigadores, académicos, artistas, archivistas y activistas. Mediante la experimentación y la investigación, estamos comprometidos con el desarrollo de un plan de acción archivística para colecciones comunitarias y gestionadas por artistas en Canadá.

El proyecto se estructura en ocho estudios de caso y recibe el apoyo de cinco grupos de trabajo dedicados a materias concretas: Epistemología del Archivo; Educación y Contra-Pedagogías; Tecnología e Innovación; Política Cultural, Propiedad Intelectual y Ecosistemas de Derechos; y Metodologías Indígenas. Está financiado gracias a una beca de colaboración de 2'5 millones de dólares cana-

dienses del Consejo de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá (SSHRC). Ya en su cuarto año, participan en este proyecto de siete años más de cincuenta investigadores académicos de Canadá y más de setenta y cinco estudiantes de posgrado, y está en proceso de constituir una junta internacional de asesores.

Nuestro proyecto se orienta a cuatro metas específicas:

Crear conocimiento basado en la práctica: hemos puesto en marcha ocho estudios de caso estratégicos, cada uno de los cuales corresponde a una colección AV concreta, está ligado a una serie de problemas concretos de preservación y se ve impulsado por intereses comunitarios. Mediante la investigación colaborativa, Archive/Counter-Archive determinará un conjunto de buenas prácticas para la creación de sistemas, metodologías y protocolos culturalmente adecuados para la preservación digital y analógica.

Formar y orientar: estamos desarrollando herramientas pedagógicas, formativas y orientativas influidas por los principios deontológicos en contextos comunitarios y los protocolos de metodologías indígenas. Aspiramos a formar y orientar a la próxima generación de curadores, archivistas, activistas culturales, académicos, humanistas digitales y especialistas en política cultural y propiedad intelectual para mejorar la preservación, la accesibilidad y la presentación de la imagen en movimiento en Canadá. La formación tendrá en cuenta la complejidad ética y política de las cuestiones de protocolo, los problemas relativos a la propiedad cultural y las reivindicaciones interseccionales del patrimonio nacional.

Construir una serie de libros sostenibles y multimedia con ayuda de la editorial universitaria Concordia University Press. Los libros exploran las nuevas cuestiones teóricas, metodológicas y políticas que surgen de la naturaleza cambiante de los archivos como responsables de preservar la memoria y la(s) historia(s) colectiva(s). Con el objetivo de fomentar el diálogo entre académicos, artistas, archivistas, bibliotecarios, curadores y legisladores, la serie de libros busca desafiar la hegemonía de las instituciones tradicionales de archivo que a lo largo de la historia han ignorado o marginado a las mujeres, a los pueblos indígenas, a las comunidades LGBTQ2+, a las comunidades de color y a las historias inmigrantes. Crearemos dos versiones de cada publicación cuando así corresponda: una en línea (que contendrá contenido digital adicional) y otra en papel. Nuestra investigación, así como nuestros estudios de caso y exposiciones finales se recopilarán y documentarán en estos libros.

Promover una Red de Archivos Audiovisuales en Canadá: Archive/Counter-Archive está ayudando a crear una red de organizaciones de archivo, investigadores y legisladores interesados en identificar y enfrentarse a los retos y a las nuevas epistemologías en las que se enmarcan los archivos del siglo XXI. En concreto, buscamos determinar las necesidades particulares de preservación audiovisual en diferentes contextos comunitarios. Ello constituirá la base para el diseño de un plan de acción para los archivos audiovisuales comunitarios de Canadá. Es importante subrayar que el concepto del contra-archivo no se plantea en oposición a los archivos institucionales; de hecho, a todos los niveles de financiación y organización (aunque en diferente medida), los archivos se enfrentan a obstáculos relativos a la ley, a los recursos y a la formación. Al contrario, el impulso del contra-archivo busca aportar nuevas energías y estimular el potencial del archivo y

de las múltiples historias interseccionales ocultas en las colecciones, y hacerlas accesibles al público para que sean objeto de discurso.

Archivio delle memorie migranti

Durante los últimos quince años, el Archivio delle memorie migranti (AMM) ha trabajado con migrantes transnacionales apoyando a grupos heterogéneos de solicitantes de asilo, voluntarios, operadores mediáticos e investigadores en un proyecto colaborativo que aspira a recopilar, preservar y difundir historias auto-narrativas y testimonios de (y por) migrantes transnacionales que llegan a Italia. Registrando dichas narrativas, hemos pretendido despertar la conciencia pública respecto de la condición migrante en Italia, y favorecer las formas auto-expresivas de las voces migrantes como huellas necesarias de su llegada y su establecimiento en el país, a fin de dibujar el rastro de su propia memoria de llegada y destino. Siguiendo la teoría del sociólogo Abdelmalek Sayad según la cual la inmigración y la emigración son «dos caras de la misma moneda», la investigación también trata de reconfigurar la representación pública de los procesos de migración transnacional observando su «totalidad», vinculando el aquí y el allí —el lugar que han abandonado los migrantes y el lugar al que se han trasladado—, lo cual es tanto más relevante para sujetos extranjeros que se desplazan entre antiguos imperios coloniales y un presente poscolonial incierto y todavía por definir. Vincular el recuerdo del pasado colonial de Italia con el recuerdo de los migrantes recientes provenientes de antiguas colonias italianas se nos ha antojado una tarea urgente para la reformulación de la memoria nacional multicultural de Italia.

A pesar de los obstáculos que plantean las rígidas normas burocráticas relativas a la ciudadanía, el número cada vez mayor de nuevos ciudadanos de origen extranjero en Italia está enriqueciendo el debate acerca de la memoria de la nación y su capacidad de reapropiación o inclusión. Incluso

si la convivencia multicultural se reconoce oficialmente como parte de la nación globalizada, la sociedad italiana aún parece sospechar de sus propios recuerdos híbridos y de la aspiración implícita de los mismos a una pertenencia nacional distinta que cuestione el centro político-cultural excluyente y sus fundamentos. Desde este punto de vista, hoy en día y como siempre, los migrantes son creadores de fronteras, creadores no solo de comunidades diaspóricas sino también de mediación cultural, y estímulos para las comunidades de residentes cuyos límites materiales y simbólicos se cruzan o desplazan continuamente.

Las principales actividades de las asociaciones son:

Talleres de vídeo participativos con migrantes, con el objetivo de producir historias auto-narrativas.

Entrevistas y círculos narrativos de creación de auto-narraciones.

Talleres escolares sobre auto-narración y antirracismo.

Actividades de difusión (proyecciones, eventos públicos).

A lo largo de su historia, el AMM ha obtenido financiación de:

- Fundaciones privadas interesadas en fomentar la participación de los migrantes y nuevas narraciones, informadas y basadas en la comunidad, sobre la migración en Italia/Europa, en especial a través de métodos creativos y participativos (Lettera27; Open Societies; La Iglesia Evangélica Valdense).
- Fondos públicos nacionales (el Proyecto MigrArti del Ministerio de Cultura; la Agencia Italiana de Cooperación para el Desarrollo AICS; la Oficina Nacional de Antidiscriminación Racial) para proyectos específicos en cooperación con otras organizaciones e instituciones.
- Escuelas (de todas partes de Italia) y centros culturales (el Goethe Institut de Roma, el Museo MAXXI de Roma).
- La Comisión Europea.

La mayoría de nuestros socios son otras asociaciones y ONGs, universidades, centros culturales y archivos institucionales.

Actualmente, el equipo de investigación está compuesto por cuatro personas, que reciben el apoyo de un experto en comunicación y dos responsables de tareas administrativas y de gestión de proyectos.

Make Film History

A medida que las organizaciones centradas en el patrimonio cultural digitalizan sus colecciones y aumentan la accesibilidad pública, portales de imagen en movimiento como el Irish Film Institute Player (IFI Archive Player⁷, reproductor del Archivo del Irish Film Institute), el reproductor del Digital Film Archive (DFA⁸) de Northern Ireland Screen, el reproductor del British Film Institute (BFI)⁹ y el BBC iPlayer¹⁰ ofrecen salas de proyección virtuales donde el público puede acceder a su historia audiovisual colectiva a voluntad. Pero la reutilización creativa de material de archivo de imágenes en movimiento sigue siendo problemática, y se ve obstaculizada por cuestiones relativas a la ley de derechos de autor, a las licencias de uso y a las excepciones en caso de «tratamiento justo», y por un sector de archivo audiovisual sin un marco estandarizado de operaciones que permita dar acceso a este material para su reutilización creativa por parte de jóvenes cineastas en el ámbito educativo y comunitario. Los jóvenes cineastas no pueden acceder al material sin contar con una financiación considerable por parte de fondos cinematográficos o emisoras que paguen las licencias de uso comercial.

El proyecto Make Film History se ha enfrentado a este problema, desarrollando un nuevo modelo sostenible para la reutilización creativa de material de archivo para usos no comerciales por parte de jóvenes cineastas, apoyado por nuestros socios de proyecto, el British Film Institute, el BBC Archive Editorial, el Irish Film Institute y Northern Ireland Screen. Nuestros socios han apor-

tado casi trescientas películas al proyecto, además de horas de trabajo para la investigación y digitalización de material y apoyo técnico y operativo.

El proyecto plantea la siguiente pregunta: «¿cómo podemos obtener permisos para la reutilización creativa de materiales de archivo de imágenes en movimiento por parte de jóvenes cineastas con fines educativos, formativos y comunitarios? ¿Cómo puede aumentar la reutilización creativa de este material la interacción de la comunidad con el patrimonio cultural oculto y fortalecer a las comunidades mediante nuevas obras creadas por cineastas emergentes que reflexionen acerca del pasado y potencien el talento del futuro?».

Financiado por el Consejo de Investigación de las Artes y las Humanidades del Reino Unido (AHRC) y el Consejo de Investigación de Irlanda, el proyecto ha creado una nueva red de investigación en torno a la reutilización creativa de materiales de archivo por parte de jóvenes cineastas, forjando nuevos vínculos de colaboración entre investigadores académicos y una amplia variedad de socios no académicos: archivos audiovisuales y organizaciones dedicadas al patrimonio cultural que conservan y ceden el material, escuelas y centros formativos que instruyen a nuevos talentos en la industria creativa y festivales de cine regionales que unen a la comunidad cinematográfica local. Hasta la fecha, setenta y cinco instituciones de educación superior y once festivales de cine y organizaciones formativas se han unido al proyecto.

Ithaca

El proyecto H2020 ITHACA (Interconnecting Histories and Archives for Migrant Agency) se centra en las narrativas de migración en el pasado y el presente, analizándolas en el contexto de un riguroso marco histórico y mediante un acercamiento multidisciplinar, comparativo y transnacional. Con ese fin, recurre a la colaboración de once socios provenientes de países de origen, tránsito y destino de migrantes en Europa, África, Oriente

Medio y Eurasia. El proyecto ahonda en las varias formas narrativas producidas por migrantes que cuentan sus historias, considerándolos agentes de cambio social, siguiendo la pista de las causas, transformaciones y efectos de narrativas migratorias y haciendo hincapié en voces silenciadas.

En el núcleo del proyecto, se encuentra la creación de una plataforma digital que recopila bases de datos acerca de narrativas migratorias pasadas y presentes, y ofrece herramientas mediáticas y aplicaciones a legisladores, profesionales y migrantes. ITHACA también se compromete a organizar actividades participativas, artísticas y formativas para fomentar la intervención de colectivos interesados, entre ellos académicos, activistas, conservadores de museos, profesionales, ONGs, retornados y migrantes en potencia. Estas acciones tienen como objetivo concienciar, informar el debate público y ofrecer recomendaciones útiles para políticas presentes y futuras de apoyo, empoderamiento, inclusión y participación.

Hay alrededor de cincuenta investigadores implicados en el proyecto: representantes de distintas disciplinas como la historia, la antropología, la sociología, la filosofía, la lingüística y la ciencia y comunicación de archivo. ITHACA ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (Acuerdo nº 101004539). En la actualidad también estamos estableciendo colaboraciones institucionales, en especial con ONGs, organizaciones nacionales e internacionales, museos e instituciones culturales (por ejemplo, con el Museo Nacional de Historia de la Inmigración de París).

Reel Borders

El proyecto Reel Borders estudia las distintas formas en que las películas imaginan las fronteras. ¿De qué manera contribuyen, complican o cuestionan la comprensión hegemónica de las fronteras? Una de las motivaciones principales tras el proyecto es la manera en que a menudo se pasa por alto el cine como escenario en el que se arti-

cula el debate sobre cuestiones de gran relevancia social, lo cual se hace importante señalar en relación con las fronteras, dada su importante dimensión simbólica. Los diferentes estudios dentro del proyecto se centran en (a) el imaginario de la frontera en las películas, (b) las prácticas culturales cinematográficas y (c) las prácticas cinematográficas participativas. Estos estudios se articulan de forma notablemente distinta en cada uno de

nuestros casos de estudio sobre la frontera: Irlanda y Reino Unido, España y Marruecos, y Turquía y Siria. Actualmente, nuestro equipo está formado por cinco investigadores (no todos a tiempo completo) y ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (Subvención de Inicio). Nuestros principales socios son instituciones académicas que nos dan acogida durante el trabajo de campo en diferentes regiones fronterizas.

2. ¿Qué papel desempeña el archivo audiovisual en el proyecto? ¿Cómo os acercáis al archivo y lo empleáis a nivel teórico y práctico? ¿Qué metodologías empleáis?

Archive / Counter-Archive

El archivo audiovisual tiene un papel central en el proyecto. Nuestra actividad se centra en los archivos de arte mediático, documental y vídeo y cine independiente tal y como existen en distintas comunidades y circunstancias. Trabajamos con archivos intangibles que existen en un amplio abanico de contextos: instituciones tradicionales, centros gestionados por artistas, comunidades, hogares/vidas privadas. Somos particularmente conscientes del carácter urgente de la conservación del patrimonio cinematográfico, en vídeo y comunitario en varios centros gestionados por artistas y organizaciones de distribución de medios, en los que obras y colecciones creadas por artistas femeninas, indígenas, *queer* y de color se exponen al deterioro y a la erosión continuada. La falta de financiación y otras limitaciones relativas a los recursos humanos y al conocimiento técnico de prácticas archivísticas han hecho que se preste menos atención a estos materiales injustamente ignorados.

Invariablemente, los archivos tradicionales han tomado forma influidos por la narrativa ideológica y política de la historia de una nación; en el caso de Canadá, como colonia de blancos europeos. Pero, como argumentamos, también se ven influidos por cuestionamientos, teorías y prácticas de archivo que provienen de académicos, archi-

vistas y activistas feministas, *queer* e indígenas, negros y de color (BIPOC, por sus siglas en inglés), que han propuesto un replanteamiento de la autoridad concedida al archivo y a lo que éste contiene. Este legado contestatario nos ayuda a tener en cuenta el surgimiento de contra-archivos, que a menudo están vinculados a archivos comunitarios que surgieron de los movimientos contraculturales y de justicia social de los sesenta y setenta.

La idea del contra-archivo subraya la naturaleza política, comunitaria y de resistencia de la interacción de las comunidades minoritarias con los materiales y protocolos de archivo. Los contra-archivos perturban las narrativas convencionales y enriquecen nuestras historias. No solo encarnan un acercamiento teórico a la conceptualización de los archivos, sino un énfasis especial en las prácticas: prácticas que oponen resistencia a la fuerza universalizadora de las técnicas dominantes de documentación y estandarización presentes en la mayoría de los archivos, librerías y museos institucionales. Los contra-archivos buscan desafiar la hegemonía de las instituciones archivísticas tradicionales que por norma han ignorado o marginado a las mujeres, a los pueblos indígenas, a las comunidades LGBTQ2+, a las comunidades de color y a las historias inmigrantes, así como a los materiales audiovisuales producidos por esas comunidades o aquellos que las documentan.

Archivio delle memorie migranti

El Archivio delle memorie migranti nació de la necesidad de recopilar, compartir y enfrentarse a los relatos cotidianos de gente que, merced a una mezcla de azar, determinación y fuerzas externas, decidió abandonar su país en busca de un nuevo futuro, y al cabo de su viaje llegó o atravesó la península italiana. Desde el principio, el objetivo del archivo ha sido invitar a los investigadores y migrantes a producir narraciones participativas orales, escritas y audiovisuales que permitan a los propios migrantes familiarizarse con las prácticas de recopilación, archivo y difusión relativas a sus propios relatos y testimonios. Este proceso participativo ha unido a colaboradores italianos y no italianos no solo en la investigación académica sino en un único proyecto ético y político que aspira a convertir la migración transnacional en un patrimonio colectivo compartido.

La idea de crear un archivo de recuerdos audiovisuales realizado por y para migrantes ha surgido del esfuerzo colaborativo de un grupo de investigadores de campo, refugiados y solicitantes de asilo originarios del Cuerno de África, junto con profesores de escuela y gestores culturales interesados en hacer de la *memoria migratoria* un valioso *interés común* para todos. Mediante la acogida diaria y el cuidado de inmigrantes en una escuela italiana en Roma, y la decisión de basar los métodos y materiales de enseñanza en la experiencia de movilidad transnacional, se consideró que el aprendizaje del italiano era una medida de «supervivencia» necesaria para los inmigrantes que quisieran honrar la memoria y la dignidad de su viaje migratorio a Italia. Narrar la propia historia se convirtió pronto en una manera de recuperarse de los «dolores» del viaje, y de expresar las propias necesidades y deseos.

Nuestra experiencia educativa previa se basa en nuestra colaboración inicial con *Medici Contro la Tortura* (Doctores contra la Tortura), con quienes llevamos a cabo los primeros intentos de grabar historias de migrantes y solicitantes de asilo,

junto con la narración de traumas surgidos durante sus viajes o en sus países de origen, tránsito o destino. Mediante la participación activa de migrantes en la creación de grupos de escucha en contraste con los encuentros cara a cara, progresivamente se perfilaron las experiencias vitales (incluso las traumáticas) y se transformaron en materiales para la escucha empática y la reflexión. A través de una combinación de fondos públicos y privados, así como la aportación de expertos mediáticos que se unieron a nuestros voluntarios e investigadores, iniciamos la producción de eventos y exposiciones, y la creación de testimonios participativos en vídeo y documentales.

Hemos explorado el potencial de comunicación y fortalecimiento de comunidades de los materiales audiovisuales como herramienta de mediación en un contexto multicultural y plurilingüe de aprendizaje e intercambio de experiencias. Hemos expuesto nuestras obras audiovisuales delante de públicos reducidos, escuelas, centros sociales y aulas universitarias, y las hemos abierto a comunidades migrantes y redes sociales. Así, el propio Archivio ha comenzado su «migración» a foros y medios públicos.

Make Film History

El foco del proyecto es la reutilización creativa del archivo audiovisual por parte de jóvenes cineastas en formación. Mediante la investigación práctica de proyectos estudiantiles, los jóvenes cineastas entablan un diálogo crítico con la historia cinematográfica y social y crean sus propias respuestas a fragmentos encontrados de historia audiovisual.

Una vez que una institución educativa ha obtenido permiso, los tutores pueden descargar más de doscientas películas para usarlas en la clase, en el campus o en línea. Los estudiantes exploran nuestra página web, escogen una película de archivo con la que dialogar y solicitan el acceso a la descarga de la película, incorporando clips de hasta dos minutos en sus propios documentales.

Ithaca

Los documentos audiovisuales y, en términos más generales, digitalizados, tienen un papel crucial en el proyecto, especialmente en la construcción de la plataforma digital ITHACA. Para influir en el presente, lo que necesitamos es crear un corpus adecuado y correctamente almacenado de fuentes, archivos y colecciones orales, escritas y audiovisuales para dar apoyo a estudios en profundidad sobre movilidad histórica interna y externa en Europa y en la región mediterránea. Debe hacerse un esfuerzo mucho mayor por archivar, digitalizar, catalogar y conservar fuentes directas de migración en el ámbito europeo tanto a nivel gubernamental como de ONGs, comunidades migrantes y de individuos interesados.

Uno de los principales objetivos del proyecto es salvar fuentes del pasado reciente o la contemporaneidad en situación de riesgo o fragilidad. Al mismo tiempo, la respuesta a esta tarea no debe ser «emocional» o desorganizada. Labores como la rigurosa recopilación de documentos, su ordenación en categorías coherentes, el establecimiento de archivos detallados y estructurados y la elaboración de ayudas exhaustivas para la investigación son de vital importancia.

Más allá de lo urgente que es conservar las narrativas de migrantes y sobre la migración, queremos impulsar su valor para la elaboración de conocimiento histórico así como para un desarrollo más efectivo de políticas de gestión de los flujos migratorios. La idea fundamental consiste en crear un archivo digital que conserve y analice memorias migratorias, tanto para académicos como para profesionales, legisladores y los propios migrantes.

La idea es permitir que el análisis de narrativas migratorias en una perspectiva abierta, en el tiempo, el espacio y sus raíces, haga más fácil la identificación de elementos recurrentes, diversidades y rupturas que hagan posible una investigación, reflexión y legislación más efectivas.

Reel Borders

Hemos comenzado a crear bases de datos de «películas fronterizas» para cada uno de los tres casos de estudio, advirtiendo rápidamente que el ejercicio también implicaba reflexionar acerca de las fronteras entre cine nacional y transnacional, profesional y *amateur*, documental y ficción, etcétera. El archivo juega un papel desde el momento en que permite obtener una visión más diversa de las películas relevantes para los imaginarios de la frontera, más allá del canon tradicional y de las listas habituales. Por ejemplo, en el caso de Irlanda e Irlanda del Norte, hemos descubierto que hay un gran número de películas relevantes que forman parte de archivos *amateur*, y actualmente utilizamos este dato como punto de partida para cuestionar y dar más complejidad a las dicotomías entre el cine *amateur* y profesional en el imaginario de la frontera.

Por ejemplo, estamos recopilando entrevistas en profundidad con los directores del Irish Film Institute (Kasandra O'Connell) y el Archivo de Cine Digital de Northern Ireland Screen (Francis Jones), así como con promotores de iniciativas independientes que se han centrado en coleccionar y archivar cine *amateur* y metraje audiovisual de periodos y lugares históricos cruciales (como el Prisons Memory Archive¹¹ o «Archivo de Memoria de las Prisiones» y el Belfast Archive Project¹²). Estableciendo un diálogo entre estos archivos institucionales y extra-institucionales, analizamos las diferentes políticas de adquisición, conservación, difusión y representación de películas *amateur* tanto en Irlanda como en Irlanda del Norte, observando el papel que desempeñan en la construcción de una idea de memoria cinematográfica en sociedades posteriores a un conflicto y naciones jóvenes.

3. ¿Qué relación guarda el archivo con las experiencias de los migrantes? ¿Qué clase de material tenéis y cómo trabajáis con él?

Archive/Counter-Archive

Nuestro estudio del Winnipeg Film Group (WFG) es un buen ejemplo de la forma como el acercamiento de Archive/Counter-Archive basado en los contra-archivos puede revelar el borrado de las aportaciones realizadas por las comunidades minoritarias y a la vez ayudar a crear nuevos materiales. Fundado en 1973, el WFG tiene un papel central en la historia del cine independiente y experimental en Canadá. El estudio de A/CA consiste en expandir los esfuerzos de conservación que el propio WFG se ha propuesto en los últimos años, investigando a fondo en sus archivos para identificar las películas marginadas y subordinadas en la historia convencional de la organización; en particular, películas realizadas por pueblos indígenas, por la comunidad negra y por gente de color, muchos de los cuales llegaron a Canadá como migrantes, ya sea directamente o como hijos de migrantes de segunda o tercera generación. Estas obras tienen la capacidad de transformar nuestra comprensión de la ciudad, de su cine y de las culturas que allí convergen. Además de identificar y preservar estas obras, un artista residente trabajará con y en el archivo del WFG, con carta blanca para crear y criticar, para reconocer las posibilidades que el WFG ha generado para los cineastas independientes a lo largo de su historia, pero también para reconocer las exclusiones y elisiones que hacen más complejos y ambiguos sus logros.

El programa de residencia artística del WFG se basa en otros programas de éxito incluidos en estudios de caso del A/CA. Archive/Counter-Archive se ha asociado con la organización Library and Archives Canada (LAC) para crear dos residencias artísticas inaugurales. Jennifer Dysart (otoño 2019) y Nadine Valcin (invierno de 2020) trabajaron con la archivista del LAC, Caroline Forcier-Holloway, para activar, re-mediar y trabajar

con las colecciones audiovisuales del LAC y crear obras de arte que imaginen nuevos contra-archivos. La obra de Dysart examinaba varias películas de la era colonial que a menudo acaban almacenadas en archivos que no proporcionan información acerca de los pueblos y comunidades indígenas que se muestran en ellas. Dysart se propuso el objetivo de identificar a las familias representadas en la película de las Misiones de Keewatin, archivado en LAC, que muestra la archidiócesis católica presente en la mayor parte del centro y el norte de Canadá durante los cincuenta. La película de Nadine Valcin, *Origines*, es una instalación de dos canales que emplea metraje de la película de 1963 *À Tout Prendre* [Mirándolo bien] dirigida por Claude Jutra para explorar la complicada búsqueda de identidad de su amante y coprotagonista Johanne Harrelle como mujer negra francófona en Canadá.

Puesto que estamos radicados en Canadá, consideramos imperativo adoptar una perspectiva interseccional que tenga en cuenta el desplazamiento genocida de los pueblos indígenas a lo largo de la historia de colonización de la conquista inglesa y francoeuropea. Queremos dejar claro que los pueblos indígenas no son comunidades migrantes, pero aun así el legado del colonialismo ha relegado, en la práctica, a los pueblos indígenas a la posición de comunidades minoritarias en Canadá. «From Birchbark Scrolls to Online Activism: Archives at Urban Shaman and Shoal Lake 40 First Nation» («De los pergaminos de corteza de abedul al activismo en línea: archivos en Urban Shaman y en la reserva de la Nación Originaria Shoal Lake 40») explora las relaciones entre los archivos, el arte y la Nación Originaria Shoal Lake 40 en relación con la ciudad de Winnipeg y los protocolos de archivo de los Anishinaabe. Este estudio de caso ponía en movimiento archivos mediante metodologías indígenas relacionales y basadas en la pra-

xis que orientaban el material audiovisual a través del territorio y su historia, expandiendo el archivo más allá de las formas tradicionales y coloniales de documentación. En julio de 2021, Urban Shaman albergó la exposición de Angelina McLeod *Mide-wigwas: Transmediating* («Mide-wigwas¹³: Transmediando»), comisariado por Daina Warren y Jessica Jacobson-Konefall. La exposición partía de la investigación de McLeod en los archivos de la Ciudad de Winnipeg y el Museo Glenbow en Calgary. En los archivos de la ciudad, analizó más de mil imágenes fotográficas para la exposición, teniendo en cuenta la relación de la Nación Originaria Shoal Lake 40 con Winnipeg en el presente y el futuro. A principios de 2020, justo antes de la pandemia, McLeod visitó el Museo Glenbow para ver los pergaminos de corteza de abedul de los Redsky, analizando los archivos de audio creados por James Redsky que explicaban las narraciones, los significados y las historias de los manuscritos.

El estudio de caso de Arnait Video Productions se centra en una colección de películas y materiales de producción creada por Arnait (anteriormente el Videotaller de Mujeres de Igloolik) en Nunavut. Un equipo de investigadores de A/CA basados en la Universidad de Queen, a través de su laboratorio de medios, el Vulnerable Media Lab, han entablado una estrecha colaboración con el colectivo de video Arnait formado por mujeres Inuit para re-mediar, digitalizar y mantener el archivo Arnait en activo, sano y salvo. La colección abarca treinta años de relatos, entrevistas, materiales de producción y documentación. Hemos estado trabajando para hacer que las películas digitalizadas y el contenido estén disponibles para el colectivo, y para dar acceso al público aparte del contenido con asesoramiento de miembros de Arnait.

Archive/Counter-Archive está comprometido a poner el foco en metodologías y protocolos de archivo indígenas. En 2021, organizamos un instituto de verano liderado por Stacy Allison-Cassin y centrado en «La Práctica de Metadatos y Organización de Conocimiento Indígena». El tema se

desarrollará más largamente durante el encuentro *Indigenous Archives Gathering* («Encuentro de archivos indígenas»), un evento programado para octubre de 2022 y organizado en colaboración con el festival cinematográfico y multimedia Imagine-NATIVE en Toronto. *Traces & Care* reunirá a artistas indígenas, especialistas en cine y otros medios, archivistas, curadores, Conservadores de Conocimiento y Ancianos indígenas, especialistas en memoria histórica y académicos de todo Canadá. Se explorarán los temas relacionados con las huellas y el cuidado a través de tres perspectivas: 1) Acceso; 2) Comunicación; 3) Activación de archivos de diferentes comunidades Inuit, Métis y de Naciones Originarias de múltiples regiones. El foco central de *Traces & Care* serán los archivos artísticos de medios y los archivos intangibles relacionados que existen en el contexto de instituciones tradicionales de memoria, centros gestionados por artistas, comunidades y hogares/vidas privadas. El objetivo es fomentar el diálogo y permitir que los participantes compartan sus conocimientos, identifiquen las necesidades, las prácticas adecuadas y las experiencias acerca del estado actual de los archivos de arte y medios indígenas en Canadá. Las presentaciones y los resultados del encuentro se publicarán como parte de la serie de A/CA.

Archivo delle memorie migranti

Nuestro proyecto considera a los migrantes como los actores principales de la narrativa y de las prácticas de archivo. No solo están implicados en la fase narrativa, sino también en la difusión de las fuentes que han producido o reunido. Disponemos de textos, de auto-narraciones multimedia, de productos de vídeo participativo, y de ensayos académicos relacionados con nuestra metodología y proyectos. Los empleamos en eventos divulgativos como talleres escolares, proyecciones públicas, conferencias académicas y eventos públicos. En ocasiones, también utilizamos materiales producidos y archivados en el pasado para generar nuevos materiales que adquieran un significado nuevo en el presente.

Make Film History

Contamos con varias películas que reflejan la experiencia migratoria y de los refugiados¹⁴. Han provocado respuestas muy interesantes por parte de los estudiantes, incluida *The New Road* [La Nueva Carretera] (2020), una película presentada como trabajo final de graduación del refugiado iraní Sinai Noor en el máster de dirección cinematográfica de la Kingston School of Art. A continuación ofrecemos un fragmento de la sinopsis de la película en IMDB: «La película retrata la vida de un estudiante de arte que huyó a Reino Unido en 2018 y un húngaro que huyó a Reino Unido en los cincuenta, ambos representantes de la experiencia común de los refugiados en los tiempos modernos».

Ithaca

A menudo, los relatos hegemónicos y científicos acerca de la migración forzosa y, en concreto, de la movilidad humana irregularizada hacia Europa están plagados de representaciones simplistas y fragmentarias, cuando no directamente retóricas de las relaciones existentes entre los migrantes que viajan a través de las fronteras y el amplio abanico de facilitadores, *passeurs* y/o contrabandistas que los acompañan en esas rutas. Según la mayoría de las narrativas difundidas por los medios y los legisladores, pero también algunos estudios, se retrata a los migrantes como agentes irracionales y fundamentalmente pasivos y desesperados explotados por criminales sin escrúpulos cuyo perfil a menudo coincide con los prejuicios derivados de la perspectiva de las medidas de justicia criminal y control de fronteras. En cambio, las narrativas alternativas, en especial las que pueden obtenerse de los propios migrantes, apuntan a una compleja red de procesos, relaciones y dinámicas socioculturales que subyace a la movilidad entre fronteras, como también refleja la gran variedad de relaciones que los migrantes y los facilitadores realmente establecen entre ellos. Por ese motivo, el proyecto ITHACA se propone identificar las similitudes y/o

discrepancias existentes entre estos dos ámbitos narrativos diferentes, prestando especial atención a la necesidad de incorporar la perspectiva y la experiencia de los migrantes en la producción de conocimiento acerca de este fenómeno.

Los materiales seleccionados para la plataforma digital ITHACA pertenecerán a un amplio abanico de tipologías y cronologías: de la Edad Media hasta el presente, y de documentos históricos, la mayoría conservados en los archivos, hasta entrevistas y grabaciones realizadas por los propios migrantes.

Reel Borders

En Irlanda trabajamos principalmente con archivos de cine *amateur* creados en Irlanda e Irlanda del Norte, pero también en Inglaterra y América del Norte, puesto que han constituido los principales destinos de la migración irlandesa de 1845 en adelante debido a la hambruna irlandesa de la patata. En el caso de Marruecos-España, contamos con archivos de vídeo realizados por migrantes de Guinea-Conakri, Costa de Marfil y Camerún que han cruzado las fronteras de Libia, Túnez, Argelia y Ceuta, y archivos de cine y vídeo creados por cineastas independientes a ambos lados de esa frontera. Lo que unifica una muestra tan diversa de archivos es su capacidad para revelar el pasado colonial común y comprender el «archivo migrante» como espacio de negociación de las localizaciones geopolíticas del cine más allá de los estados-nación. Para los archivos que provienen de los migrantes que graban sus propios intentos de cruzar la frontera, los archivos representan a la vez una práctica *móvil* de realización cinematográfica y de creación de lugares. En cualquier caso, el archivo puede verse como un espacio transversal de memoria que entrecruza naciones, periodos y culturas, y que por lo tanto dialoga con una historia de movibilidades mayoritariamente forzosas.

4. ¿De qué formas promueve vuestro proyecto la interacción con el patrimonio audiovisual oculto o menos conocido y cómo expande la noción de patrimonio cultural? ¿Cómo desafían vuestras prácticas de archivo las narrativas oficiales sobre nacionalidad, historia e identidad?

Archive/Counter-Archive

Nuestro trabajo con el Regent Park Film Festival (RPFF) es un buen ejemplo de la clase de proyectos que hemos desarrollado con diversas comunidades en Canadá. El RPFF es un socio comunitario y miembro de la red de investigación de Archive/Counter-Archive. Es una organización educativa y cultural de artes y otros medios sin ánimo de lucro basada en el barrio de viviendas públicas más grande y antiguo de Canadá, y organiza el festival cinematográfico comunitario gratuito más longevo de Toronto (desde 2003). El RPFF es una institución en la comunidad. Además del festival anual en noviembre, organiza proyecciones a lo largo de todo el año, un programa escolar anual, talleres y eventos comunitarios gratuitos.

El RPFF dedica su labor a mostrar al público obras independientes locales e internacionales relevantes a gente de toda clase. Las principales circunscripciones a las que se orienta el RPFF son las comunidades BIPOC (indígenas, negras y de color), gente con ingresos bajos, gente que reside en viviendas públicas y los residentes de Regent Park, muchos de los cuales han formado parte de distintas olas históricas de inmigración a Canadá, incluidos los migrantes contemporáneos. Las películas que presenta el RPFF rompen estereotipos y demuestran que ningún lugar ni persona tiene solo una historia. El pasado noviembre, en su 19º Festival de Cine anual, el RPFF organizó una mesa redonda, *Disrupting the Archives* (Perturbando los Archivos), en la que se mostraron las obras de los dos artistas residentes de A/CA en LAC. En la mesa redonda participaron los artistas además del archivista de LAC que les ofrecía su apoyo. El RPFF también proyectó las obras artísticas de medios mediante su plataforma digital.

Para conmemorar su vigésimo aniversario en 2022, el RPFF ha encargado a cuatro artistas BIPOC locales (priorizando la diversidad de género y

a los originarios de Regent Park o comunidades similares en Toronto) que produzcan obras artísticas digitales en torno a la historia de Regent Park. Sus propuestas artísticas recurrirán al uso de fuentes de material visual como el metraje de archivo de Regent Park (por ejemplo, documentales, reportajes informativos, grabaciones caseras de los residentes), además de formatos mediáticos narrativos ambientados en Regent Park (por ejemplo, cortometrajes y largometrajes, episodios de series web y videoclips musicales). Los responsables de los proyectos tendrán la oportunidad de emplear material de cine y archivos audiovisuales como parte de su nueva obra artística. Ofrecerán una respuesta creativa al contenido de cualquier clase de fuente material (obtenida con permiso) o contarán su propia historia arraigada en la historia de Regent Park.

El proyecto se titula *Regent Park Made Visible* (Regent Park Visibilizado) porque pone el foco sobre la historia de una comunidad en constante cambio mediante respuestas visuales, a través de las cuales entabla un diálogo artístico con ella. El título también constituye una referencia al último encargo artístico iniciativa del RPFF, *Home Made Visible* (Hogar Visibilizado; 2018-2019), en el que se encargaron seis obras que trabajaran con películas caseras de canadienses BIPOC y reflexionaran acerca del poder que tienen los archivos para dar forma a nuestra relación con el pasado y con la identidad compartida en territorio colonizado. Las 80 películas conservadas forman parte de una colección de los archivos Clara Thomas en la Universidad de York.

Archivo delle memorie migranti

Construir un archivo de migrantes en colaboración con los protagonistas de la migración no solo ha sido una elección educativa para nosotros, sino una señal de acogida para los recién llegados a nuestra sociedad: para dar poder a sus testimonios de modo que sean

expresados y oídos, y para pedir a nuestros conciudadanos que simplemente escuchen y les permitan expresarse y ser reconocidos públicamente. Nuestro objetivo ha sido el de conservar los registros, y dejar huellas públicas, de la identidad transnacional que a paso lento pero firme se ha manifestado en Italia en el pasado reciente. Es por este motivo por el que el Archivo ha sido para nosotros una herramienta de cambio y un instrumento para la «acción de memoria», un espacio en el que los recuerdos narrados y compartidos pueden volverse circulares, recíprocos y narrables, y en el que se cuestionan abiertamente las dicotomías prestablecidas (ciudadano/migrante, legal/clandestino, nosotros/ellos).

Mediante la participación de archivos institucionales más grandes —como el ICBSA (Instituto Central del Patrimonio Sonoro y Audiovisual) en Roma (ver más abajo)— también hemos tratado de atraer el interés de organismos institucionales y comunidades cívicas —en especial de aquellas que desempeñan un papel crucial en la creación de la memoria pública— respecto de los relatos «minoritarios» pero no por ello menos relevantes de nuestra condición contemporánea. El objetivo es exigir más responsabilidad a las instituciones centrales para su descentralización, desnacionalización y descolonización, a fin de hacer de la esfera pública un entorno más inclusivo y consciente de las brechas de memoria que separan a las comunidades.

Make Film History

Mediante la colaboración con nuestros socios de proyecto, hacemos más accesibles las películas sobre patrimonio oculto o menos conocido a jóvenes cineastas en formación, no solo para su visionado sino para que las incluyan en sus propias películas. Trabajamos con los equipos de curaduría de nuestros socios de proyecto para hacer que la selección de películas sea lo más diversa e inclusiva posible y respondemos a las peticiones de los estudiantes y la plantilla de las instituciones participantes. En breve, añadiremos ochenta películas más del archivo de la BBC sobre temas relacionados con el medio

ambiente, la diversidad y la salud mental y neurodiversidad.

El proyecto ha creado una nueva red de investigación en torno a la reutilización creativa de materiales de archivo por parte de jóvenes cineastas, estableciendo nuevos vínculos de colaboración entre investigadores académicos y una gran variedad de socios no académicos: archivos audiovisuales y organizaciones dedicadas al patrimonio cultural que conservan y ceden el material, escuelas y centros formativos que instruyen a nuevos talentos en la industria creativa y festivales de cine regionales que unen a la comunidad cinematográfica local.

Ithaca

Para dismantelar el debate público actual, a menudo basado en la retórica y los prejuicios, el proyecto ITHACA aspira a investigar las narrativas sobre migraciones y migrantes producidas por diferentes actores (legisladores, medios, trabajadores humanitarios, autoridades públicas).

En ese sentido, son cruciales la identificación, la descripción y el acceso a archivos tanto internacionales como institucionales. Pero también es de suma importancia la explotación de las fuentes vinculadas al presente como los canales mediáticos sociales o audiovisuales. Si queremos entender la migración como un fenómeno a largo plazo, es preciso comparar las fuentes históricas «tradicionales» con los testimonios que, hoy en día, se emplean para transmitir y fijar la experiencia de y sobre la migración.

Reel Borders

Mediante la realización cinematográfica participativa, aspiramos a ampliar el espectro de historias y voces relacionadas con las zonas fronterizas. Ello contribuirá a complementar y hacer más complejas las narrativas institucionales sobre la frontera. Al mismo tiempo, queremos utilizar el proyecto para explorar cómo el cine puede ser una forma de desarrollar imaginarios futuros, sirviendo así de complemento al énfasis que los archivos (institucionales) ponen a menudo en la memoria histórica y la identidad nacional.

5. ¿Cómo abordáis la mediación y la transferencia de conocimiento a la sociedad en general? ¿Qué iniciativas de divulgación principales habéis diseñado para la interacción con la sociedad? ¿Cómo trabajáis con el archivo en contextos educativos y artísticos?

Archive/Counter-Archive

Fundamentalmente, Archive/Counter-Archive aspira no solo a preservar y activar archivos existentes, sino también a pensar en el futuro de los archivos audiovisuales. En ese contexto, estamos instruyendo a la próxima generación de archivistas mediante prácticas en nuestras instituciones asociadas y desarrollando directrices y guías de buenas prácticas para la preservación de materiales de contra-archivo. De forma similar, actualmente estamos escribiendo un informe que analizará las políticas actuales a nivel federal y provincial/territorial, así como los programas de financiación para archivos comunitarios autogestionados entre los que se incluyen los archivos audiovisuales en Canadá. El informe contribuirá a generar recomendaciones para las políticas de archivo que ayuden a preservar un ecosistema de archivos de medios en constante evolución.

Además de lo anterior, estamos digitalizando e historicizando varias películas y vídeos en actual estado de deterioro, ayudando en la práctica a encontrar una nueva vida para estas películas y a presentarlas ante nuevos públicos. Varias de las películas que hemos ayudado a conservar vuelven a estar en circulación y pueden presentarse ante nuevos públicos, ya sea en clases o en cines. Algunos de nuestros investigadores (bajo la dirección de Chloë Brushwood-Rose en la Facultad de Educación de la Universidad de York) están diseñando diversas guías pedagógicas y educativas que permitirán que estas películas se utilicen en clases de cualquier temática y ámbito, tanto a nivel secundario como post-secundario.

Archivio delle memorie migranti

En los últimos diez años se han llevado a cabo las siguientes actividades de divulgación para ampliar nuestro compromiso social y cultural:

El Proyecto DiMMi

DIMMI (Diari Multimediali Migranti/Diarios Multimedia por Migrantes) es un concurso italiano de narración que busca recopilar y publicitar relatos de gente de países extranjeros que viven o han vivido en Italia o en la República de San Marino. El concurso persigue un doble objetivo: buscar, recopilar y preservar auto-narraciones migrantes, y ofrecer un contraste a los estereotipos anti-migración mediante representaciones multimedia de la experiencia personal.

Apoyado en sus inicios por la Región de la Toscana en 2014 con el fin de concienciar a los ciudadanos y fomentar su implicación social, en 2018 se convirtió en un proyecto nacional financiado por la Agencia Italiana de Cooperación para el Desarrollo en ámbitos como la paz, la memoria y el diálogo intercultural. En la actualidad, el proyecto DIMMI ha desembocado en la creación de una colección cada vez mayor de diarios de migrantes depositados en el Archivio Diaristico Nazionale (Archivo Diarístico Nacional) en Pieve Santo Stefano, donde cada año se otorga un Premio DIMMI.

El AMM ha participado en el proyecto DiMMi desde sus inicios, cooperando en la recopilación de testimonios y relatos vitales, y compartiendo su propia experiencia de colección, producción y conservación de narrativas sonoras y en vídeo.

El Premio MUTTI

Son escasas las políticas culturales que fomenten la producción cinematográfica (en la línea del Arts Council del Reino Unido) y la inversión directa por parte de canales de televisión (como Channel 4, Artè y ZDF), y salvo contadas excepciones apenas hay apoyo al cine del Sur global en Italia. En 2008, la Officina Cinema Sud-Est, en colaboración con la Cineteca de Boloña, creó el Premio Mutti para cineastas extranjeros e italianos de origen migrante con la doble misión de promover nuevas formas de auto-representación

mediante películas y documentales y estimular el desarrollo de políticas culturales más inclusivas.

El premio se dirige a autores extranjeros e italianos de Asia, África, Europa del este, los Balcanes, Oriente Medio, América Central y América del Sur que hayan vivido en Italia durante al menos 12 meses. El premio constituye la única iniciativa italiana de su clase para cineastas migrantes y/o extranjeros residentes en Italia, creada para apoyar el arte y la inclusión en el ámbito cinematográfico. El premio ayuda a seleccionar un proyecto cinematográfico presentado por un director migrante o extranjero que recibe 18.000 euros en apoyo a la producción cinematográfica.

Para cineastas extranjeros o italianos de origen migrante que vivan en Italia, es casi imposible encontrar financiación para sus proyectos.

El AMM recibió la invitación para unirse al premio Mutti en 2012, después de que uno de sus directores migrantes, Dagmawi Yimer de Etiopía, ganara el Premio ese mismo año.

El FRMM-Fondo Red de Memorias Migrantes

El Fondo Red de Memorias Migrantes (Fondo Rete Memorie Migranti o FRMM), organizado en el ICB-SA (Instituto Central del Patrimonio Sonoro y Audiovisual) en Roma, contiene material audiovisual sobre la memoria y la movilidad transnacional en Italia. La colección tiene su origen en el acuerdo firmado en 2012 entre el AMM, el Circolo Gianni Bosio, la Universidad de Nápoles L'Orientale y el Instituto Central del Patrimonio Sonoro y Audiovisual. En 2021, se volvió a firmar un acuerdo renegociado entre el AMM, el Circolo Gianni Bosio, el grado de Humanidades Globales en la Universidad de Roma La Sapienza, el Archivo Diarístico Nacional de Pieve S. Stefano (proyecto DiMMi) y el Instituto Central del Patrimonio Sonoro y Audiovisual.

El principal objetivo del FRMM es la conservación del patrimonio sonoro y visual producido por proyectos interculturales y transnacionales en una red de distintos sujetos implicados en el registro de interacciones sociales y culturales ac-

tualmente en activo en Italia. La colección presta especial atención a la conservación de documentos sonoros y en vídeo creados por gente con distintas experiencias históricas, culturales, sociales y lingüísticas de migración, de número cada vez mayor en el país. La colección incluye memorias, narraciones, música, textos, testimonios sonoros y en vídeo —producidos por comunidades extranjeras en Italia y por migrantes, refugiados y solicitantes de asilo individuales— con el objetivo de convertirlos en parte del patrimonio cultural accesible al público una vez que sean incluidos en la red nacional de archivos del Instituto Central y en su sistema de conservación y valoración.

Proyecto ITHACA H2020

Más recientemente, el AMM ha recibido una subvención del programa Horizonte 2020 de la Unión Europea, en el marco del proyecto ITHACA *Interconectando Historias y Archivos para Dar Voz a los Migrantes: Narrativas Entrecruzadas a través de Europa y la Región Mediterránea* (no. 101004539). Dentro del proyecto, el AMM se encarga de coordinar actividades de investigación relacionadas con actuales narrativas de migración, con socios en Francia, Jordania, Italia, Marruecos, los Países Bajos y Túnez; también lleva a cabo una investigación específica acerca de la migración actual con migrantes en Italia y Túnez. El AMM centra su investigación en la auto-narración y en métodos participativos. La investigación se basa en una serie de «círculos narrativos» —talleres en grupo formados por entre cinco y ocho personas— con gente de Afganistán, el África subsahariana y África del Norte. Estos «círculos narrativos» buscan fomentar intercambios colectivos de relatos vitales entre migrantes e italianos implicados como investigadores, profesionales y activistas. Se presta especial atención a la reflexión de los participantes acerca del significado, la relevancia y los efectos de la auto-narración en sus experiencias.

A scuola dell'altro (En clase con el otro)

Partiendo de la experiencia en 2013 de producir herramientas educativas basadas en una de nuestras

películas (*Va' Pensiero. Relatos itinerantes*, Dagmawi Yimer, 2013), el AMM ha dedicado parte de su actividad a difundir la auto-representación de los migrantes en escuelas mediante laboratorios de auto-narración que buscan reproducir en clase el mismo proceso participativo adoptado con los migrantes. La idea fundamental tras el taller del AMM es que experimentar la auto-narración, y la compleja dinámica relacional que ésta implica, aumenta la propia capacidad de escuchar atentamente las voces de los demás.

Make Film History

Desde nuestro simposio inaugural en septiembre de 2020, hemos organizado una serie de eventos que han adoptado tres formas: mesas redondas y talleres, que exploran los temas clave y las cuestiones de investigación de la red; talleres creativos y campamentos cinematográficos virtuales en los que los jóvenes cineastas pueden interactuar con material de archivo en proyectos de cortometrajes, guiados por cineastas profesionales, y los archivos regionales y organizaciones formativas pueden dirigir la reutilización creativa en el ámbito de un festival; y eventos de seguimiento en los que se ha proyectado a la comunidad local parte del trabajo producido a través del proyecto.

Algunas de las películas realizadas se han exhibido en festivales de cine en Cork, Rathmullan, Glasgow, Leeds y Londres. Como parte del Future Film Festival organizado por el British Film Institute el año pasado, 605 personas asistieron a un taller en línea presentado por el artista y cineasta ganador del Premio Turner Jeremy Deller, que demostraba el valor de la colección Make Film History, y que hizo que nuevas instituciones se añadieran al proyecto. Ayer, para la edición de este año del festival, organizamos otro taller con el cineasta Charlie Shackleton del cual se vendieron todas las entradas.

Ithaca

El desarrollo de una plataforma digital servirá para subrayar la importancia del análisis de redes en el estudio histórico, permitiendo que adquiera

una mayor complejidad y llegue a un público más amplio. Esta última idea apunta a la relevancia del historiador como mediador, un elemento particular que ha surgido recientemente merced al desarrollo y la expansión de la llamada historia pública digital. En ITHACA colaboran investigadores sociales, archivistas, curadores, trabajadores humanitarios, asociaciones de migrantes y refugiados y desarrolladores digitales. De forma crucial, la perspectiva interdisciplinar del proyecto irá de la mano de una búsqueda sólida y rigurosa de documentación.

El proyecto ITHACA prevé otra iniciativa fundamental que adoptará la forma del llamado «Sistema de Consejo de Políticas»: los resultados del proyecto se verificarán cada año con actores no pertenecientes a la comunidad académica, en particular con legisladores, profesionales, migrantes y expertos en fenómenos migratorios de la sociedad civil. Ello permitirá que la investigación académica interactúe de forma más eficaz con la sociedad y «traduzca» los resultados de la investigación en propuestas y recomendaciones para el diseño de políticas, es decir, propuestas operativas que den forma a las políticas migratorias de los gobiernos y los organismos implicados.

Reel Borders

Puesto que todavía nos encontramos en la fase inicial del proyecto, aún no podemos dar muchos detalles sobre este aspecto. No obstante, los procesos participativos son esenciales para uno de los estudios del proyecto, y tenemos el objetivo de colaborar con habitantes de zonas fronterizas, con organizaciones comunitarias y cineastas locales. Aspiramos a desarrollar iniciativas de contacto que surjan de esos procesos participativos. Realizaremos cortometrajes junto a los participantes acerca de sus experiencias fronterizas, y nos proponemos desarrollar formas de hacer que esas obras sean accesibles para un público más amplio como parte de festivales de cine o en el contexto de una exposición (en línea). Con suerte, eso nos permitirá tender un puente entre los ámbitos científico, artístico y educativo.

6. ¿Podrías resumir algunos de los principales hallazgos del proyecto hasta la fecha?

Archive/Counter-Archive

Para responder esa pregunta, nos gustaría centrarnos en la forma como la red de colaboración ha dado resultados ya a mitad del proyecto para demostrar la importancia crucial de la hibridación entre las comunidades académica, artística y archivística. Las organizaciones colaboradoras han desempeñado un papel crucial en el proyecto y están implicadas a todos los niveles del mismo en la estructura de nuestros estudios de caso y grupos de trabajo, nuestras oportunidades de formación y la movilización de conocimiento. La colaboración es imperativa en este proyecto. Implicar a todos los socios en todos los aspectos del proyecto ha ayudado a hallar un lenguaje común y encontrar intereses compartidos respecto del futuro de la conservación audiovisual y el archivo en todos los sectores participantes.

Las organizaciones colaboradoras tienen necesidades diferentes en función de su dimensión. Ha sido un reto averiguar cómo responder a sus necesidades de forma equilibrada. Por ejemplo, debido a la Covid-19, ArQuives (Archivos de Gays y Lesbianas de Canadá) ha necesitado otro espacio para su investigador posdoctoral vinculado al MITACS para llevar a cabo trabajo de archivo que siguiera los protocolos de seguridad. Pusimos a ArQuives en contacto con otro centro de archivo en el Centro de Representación de la Sexualidad de la Universidad de Toronto (supervisado por Patrick Kielty) de forma que este año la investigación pudiera seguir adelante de forma segura.

La formación y la orientación son piedras angulares de A/CA. A través de nuestra investigación, hemos llegado a la conclusión de que la formación debe estar diseñada para tener en cuenta la complejidad ética y política de las cuestiones de protocolo, los problemas relativos a la propiedad cultural y las reivindicaciones interseccionales del patrimonio nacional. A pesar de la Covid-19, nuestros becarios han recibido formación en protocolos indígenas,

creación de metadatos y arquitecturas del conocimiento mediante talleres anuales. A través del Vulnerable Media Lab en Queen's, los estudiantes reciben formación deontológica para la digitalización audiovisual, el flujo de trabajo adecuado para la gestión y archivo de objetos digitales y el almacenamiento a largo plazo. Nuestro colaborador académico, el programa de Conservación y Gestión de Colecciones de Cine y Fotografía en la Toronto Metropolitan University, ha organizado programas anuales de prácticas en instituciones y archivos dedicados a la memoria en Ontario y Quebec. Tanto en centros pequeños gestionados por artistas como en LAC (Library Archives Canada), estas prácticas han proporcionado a los estudiantes experiencia y formación práctica en la gestión de bienes audiovisuales incluida la administración de sus registros y metadatos. En la primavera de 2021, nuestro instituto de verano «Locating Media Archives» («Localizando Archivos de Medios») dio formación a treinta y siete estudiantes de todo Canadá en relación con los protocolos indígenas de conservación y a las cuestiones éticas relevantes para los archivos de activismo del SIDA y los medios vulnerables. En total, se han desarrollado veinte cursos académicos además de doce seminarios, talleres y clases magistrales.

Uno de nuestros descubrimientos más significativos proviene de los estudios de caso indígenas mediante los cuales buscábamos comprender los complejos protocolos de los archivos indígenas. El Grupo de Trabajo en Metodologías Indígenas identificó la necesidad de reunir a artistas indígenas, académicos, archivistas, curadores, Ancianos y miembros de la comunidad para que aportaran su experiencia a la red y a la misión de investigación de A/CA, a fin de profundizar en el estado de los archivos indígenas. Ello incluye el énfasis en el conocimiento ancestral, en la narración de historias y en la preservación de la memoria además de las estrategias de conservación y activación del archivo dentro de instituciones de memoria o co-

munitarias, físicas y/o intangibles. El equipo surgido de esa iniciativa colaboró en la solicitud de subvención para financiar el ya mencionado *The Indigenous Archives Gathering* en 2022.

Archivio delle memorie migranti

A lo largo de los años, hemos dado con la idea de que, además de los aspectos fundamentales de la vida, como los ingresos, el hogar y los documentos, una de las «necesidades básicas» de los migrantes es un contexto de comprensión intercultural mutua. Nuestras actividades participativas muestran claramente que la calidad de la narración, la clase de detalles que los migrantes están dispuestos a compartir sobre su experiencia y la posibilidad de que se revelen puntos de vista inesperados y poco convencionales sobre la migración en la esfera pública dependen de la organización y creación cuidadosa de un contexto inclusivo para la escucha.

Make Film History

Actualmente, estamos escribiendo una Guía de Reutilización Creativa, que resumirá los principales hallazgos de la fase de investigación colaborativa del proyecto. Lo enviaremos una vez esté redactado por completo, en el próximo mes o el siguiente. El proyecto ha ganado el Premio 2021 a la Excelencia en la Liberación del Potencial y el Valor de los Archivos de FIAT/IFTA, la principal asociación mundial de profesionales dedicados a la conservación y el uso de archivos de emisión.

Ithaca

El proyecto tiene un año de vida y en 2022 pondrá inicio a actividades de campo y discusiones con interesados y legisladores. Aunque el primer año del proyecto se ha visto obstaculizado por la pandemia, durante ese periodo ya se ha manifestado la importancia de adoptar una perspectiva multidisciplinar. El diseño de TIC de la plataforma digital, todavía en fase inicial, ha logrado reunir a académicos de distintas disciplinas: sus perspectivas de investigación convergerán en una arquitectura unificada y, por lo tan-

to, dialogarán entre ellas. Los resultados de este reto constituirán el objeto de nuestro análisis y reflexión a lo largo de los tres años siguientes del proyecto.

Reel Borders

Nos encontramos en el punto de partida de un largo periodo de recopilación de datos, de modo que, desafortunadamente, aún es demasiado pronto para hablar de conclusiones o hallazgos definitivos. No obstante, al concentrarnos por el momento en la frontera entre Irlanda e Irlanda del Norte, hemos logrado encontrar caminos prometedores para nuestra investigación.

La frontera entre Irlanda e Irlanda del Norte en la que hemos iniciado nuestra investigación es un espacio único para la experiencia cinematográfica. A pesar de su turbulenta historia marcada por el «tira y afloja» entre Irlanda y Reino Unido, por el sectarismo religioso y por la violencia asociada a los grupos paramilitares, la porosidad de la frontera y sus relaciones sociales subyacentes han consolidado culturas locales relacionadas con el cine. Muchas asociaciones organizan festivales de cine, proyecciones cinematográficas y muchas otras actividades en esos pueblos fronterizos, lo que permite a mucha gente cruzar la frontera para asistir a esos eventos.

Por otra parte, hemos advertido que la ausencia de una industria cinematográfica indígena sostenida en Irlanda hasta los setenta contrasta con el trabajo fructífero de los cineastas amateur irlandeses, que ofrecían retratos de los eventos más relevantes del principio del siglo XX en la Irlanda anterior y posterior a la Partición. Estas colecciones amateur constituyen hoy en día un patrimonio social e histórico fundamental para comprender la cultura cinematográfica indígena en Irlanda, que difiere de la visión de algunas compañías extranjeras, como la británica Pathé o Topical Budget, quienes retrataban (y «promovían» visualmente) una Irlanda dividida incluso antes de la Partición. En ese sentido, la académica Ciara Chambers ha realizado una investigación de importe trascendental.

7. ¿Qué sucederá con el archivo una vez finalizado el proyecto?

Archive/Counter-Archive

El destino de las películas, los vídeos y el resto de la documentación conservada y activada por A/CA —incluidos los propios registros del proyecto— sigue siendo una pregunta abierta y vigente para el equipo de dirección del proyecto. Aunque las películas digitalizadas están preservadas a perpetuidad en el Centro de Computación Avanzada de la Universidad de Queen, no son accesibles al público. La vulnerabilidad tan a menudo ignorada de las colecciones digitales nativas es una de las preocupaciones de A/CA y el motivo por el que abandonó su plan inicial de crear un portal digital en línea, puesto que la principal vía de difusión planeada para su investigación era inestable dada la naturaleza cambiante de los portales y plataformas digitales. La rápida obsolescencia de las plataformas digitales (por ejemplo, páginas web, CD-ROMs) ha movido a A/CA a optar por una serie de libros que contienen elementos de medios concebidos para pervivir de forma duradera.

Cada estudio de caso se enfrenta a cuestiones relacionadas con la forma de archivar sus colecciones y encontrar soluciones locales y específicas al problema de la conservación. La mayoría de los principales distribuidores independientes de cine y vídeo en Canadá —CFMDC, Vtape, VIVO, WFG, GIV— son miembros de A/CA, y todos se han convertido en «archivos accidentales»: con el paso del tiempo, las obras de distintos medios que distribuyen a menudo se han convertido en la única copia disponible, lo cual ha planteado complejas cuestiones legales, éticas y de recursos. Hace bastante tiempo que estas organizaciones se enfrentan a problemas de esa índole, y esperamos que el intercambio de conocimiento y la formación proporcionada por A/CA, que incluye un informe sobre derechos de autor y propiedad intelectual escrito por el Grupo de Trabajo de Política Cultural, Propiedad Intelectual y Ecología, tenga un efecto positivo a largo plazo para el sector.

La vulnerabilidad de los medios AV y su documentación es un dilema para todo el sector independiente del AV en Canadá, donde la financiación estatal de apoyo a artistas e investigadores rara vez ha tenido en cuenta cuestiones de archivo. El Consejo Canadiense de las Artes apoya la producción y difusión de obras artísticas, pero no su conservación, que se considera responsabilidad ajena. Sin embargo, los archivos en Canadá a nivel tanto nacional como provincial, regional y municipal no disponen de recursos suficientes. Los archivos comunitarios son particularmente vulnerables, en parte porque la mayoría de los archivistas solo cuentan con formación en métodos de archivo basados en el papel, lo que a menudo provoca que los materiales audiovisuales queden marginados en las colecciones. Además, los recursos necesarios para el archivo adecuado de medios cinematográficos, digitales y en vídeo—específicos a cada formato y material físico— está fuera del alcance de la mayoría de los archivos de pequeñas dimensiones. Una de las metas fundamentales de A/CA es poner en contacto a gente de todos los ámbitos del sector archivístico (desde LAC hasta los archivos locales) y a la comunidad artística cinematográfica y de medios (desde el TIFF hasta los centros gestionados por artistas) con estudiantes y personal docente del mundo académico, a fin de compartir conocimientos, recursos y experiencias. La sostenibilidad de esta red de conocimientos estará sometida a supervisión. Esperamos que el proyecto A/CA no acabe de forma abrupta, sino que continúe vivo en forma de red administrada por la Alianza Independiente de Artes de Medios (Independent Media Arts Alliance o IMAA) o alguno de los otros socios del proyecto.

Archivio delle memorie migranti

Como pequeña asociación, hemos establecido relaciones robustas con otras instituciones a fin de garantizar la conservación a largo plazo de nues-

tro archivo. Tanto el FRMM-Fondo Red de Memorias Migrantes en el ICBSA de Roma como el superarchivo Ithaca persiguen ese objetivo.

Make Film History

La financiación para nuestra red de investigación acaba en marzo de 2022, pero el proyecto continuará y los acuerdos de cesión del material de archivo siguen vigentes hasta 2030, manteniendo vivo el proyecto.

Ithaca

El archivo está diseñado para sobrevivir y seguir creciendo. El consorcio ya ha previsto que la plataforma digital ITHACA siga viviendo y creciendo: al final del proyecto, la coordinación continuará manteniendo activa la plataforma, y una herramienta especial (MigrApp) permitirá que cualquiera que se registre narre y deposite su «narrativa» de/acerca de una migración. La idea es crear un proyecto abierto y, ante todo, un prototipo: es un experimento al servicio de la comunidad científica y la sociedad, que esperamos se expanda en el futuro y se comparta con otros proyectos similares gracias al principio de interoperabilidad de los datos en el que nos inspiramos.

Reel Borders

En cierto sentido, nuestro proyecto está construyendo su «propio» archivo con las películas creadas en los talleres, que re-crean y aportan nuevos significados a los archivos ajenos. En ese sentido, podemos hablar de la naturaleza *migratoria* de los archivos posibilitada por la hipermediatización de las imágenes en el paisaje digital actual, lo que significa que podemos contribuir a crear un lugar para que las nuevas generaciones renegocien discursos previos sobre las fronteras (simbólicas, territoriales) aprovechando el valor polisémico de los archivos para imaginar nuevos futuros.

También esperamos organizar proyecciones de las películas al final del proyecto y ponerlas en circulación en otras comunidades fronterizas. Aunque es una idea que aún necesita elaboración, nuestro propósito es planificar proyecciones cinematográficas (tras obtener el consentimiento de los autores para la exhibición de sus películas) y crear un archivo de nuevas voces y perspectivas acerca de las fronteras. ■

I clausura

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ELENA OROZ

En las páginas anteriores, hemos orquestado un encuentro entre académicos para compartir preocupaciones teóricas, éticas y materiales y su concreción en experiencias de investigación en torno a las imágenes en movimiento sobre fenómenos migratorios. Nuestro principal objetivo ha sido crear un espacio para el intercambio académico internacional, una experiencia enriquecedora que por lo general tiene lugar en conferencias, pero que se ha visto reducida drásticamente debido a las restricciones impuestas en los últimos años por la pandemia de la Covid-19. Teniendo en cuenta el impacto que la situación puede haber tenido en estos proyectos en términos de su impacto y de la difusión de los resultados de la investigación, nuestro compromiso se ha basado en poner el foco sobre proyectos recientes en los que la investiga-

ción y la creación archivística ocupan un lugar central y se mantiene viva la conciencia del carácter abierto de la producción y el acceso al archivo. Aunque la mayoría de los proyectos presentados tienden a limitarse a un marco nacional debido a la naturaleza de las fuentes de financiación en las que se apoyan, su atención a la migración y su implicación en los contextos locales adquiere resonancias transnacionales. Como se menciona en la introducción a *(Des)encuentros*, y de acuerdo con los comentarios de Giovanna Fossati acerca de las prácticas archivísticas globales (2021), consideramos que los académicos y profesionales que participan en prácticas de archivo deben perseguir la colaboración inclusiva al desarrollar nuevos acercamientos epistemológicos y tecnológicos a la digitalización y las actividades derivadas de las

distintas colecciones a fin de corregir numerosas asimetrías. Esta colaboración inclusiva no solo requiere la interacción entre el Norte global y el Sur global, como propone la autora, sino también entre archivos institucionales y no institucionales, como se infiere de los proyectos reunidos en el presente texto. Como se señala a lo largo del diálogo, esta clase de archivos no oficiales se convierten en *contra-archivos*, no necesariamente porque constituyan archivos anti-oficiales, sino porque hacen un esfuerzo exhaustivo por cubrir un amplio espectro de materiales cinematográficos y mediáticos extremadamente vulnerables y prácticas que tradicionalmente se han visto excluidas/ocuidas de los procesos institucionales de archivo y las narrativas y registros históricos oficiales. Entre otros, estas iniciativas muestran un interés particular por las películas y videos documentales, independientes y *amateur*, las producciones de colectivos indígenas —especialmente presentes en Canadá, con el Winnipeg Film Group o Arnait Video Productions— o los videos creados por migrantes al llegar a Italia, en los que se basa el Archivio delle memorie migranti.

Nuestra experiencia con el Archivo de Cine de Movilidad ha hecho que surgieran muchas de las preguntas planteadas a nuestros colegas, en particular las relativas al retorno de esos materiales a las comunidades implicadas y la transferencia de conocimiento social a la sociedad en su conjunto. Es revelador que estas experiencias —a pesar de sus diferencias geográficas, económicas, institucionales y de desarrollo— constituyan un claro ejemplo de la forma como los estudios cinematográficos acerca de la movilidad humana y el cine —en los que se incluyen procesos migratorios, exiliados y refugiados— abogan por una intervención crítica directa en el espacio público. En esos términos, la investigación no consiste solo en buscar, obtener, catalogar y, en ocasiones, hacer disponibles los materiales disponibles en línea, sino también en la reciprocidad y el diálogo entre académicos, archivistas, artistas, estudiantes, activistas y el tejido

comunitario. En concreto, percibimos claramente un compromiso con dinámicas participativas que a menudo implican el uso por parte de jóvenes de materiales cinematográficos desconocidos o inaccesibles para ellos fuera de los contextos colaborativos que han creado estos proyectos.

Al mismo tiempo, un aspecto crucial que concierne al archivo migrante y a estos proyectos es la conservación de materiales y su acceso abierto mediante la digitalización y la difusión en línea. Iniciativas como Making Film History sólo son posibles gracias a un fuerte compromiso institucional y a esfuerzos previos realizados por filmotecas. No obstante, las condiciones legales establecen limitaciones relativas a la duración y al alcance geográfico del proyecto. Por lo tanto, la vulnerabilidad y complejidad de las colecciones digitales parece requerir un constante diálogo entre distintos archivos, filmotecas e investigadores para lograr su conservación a largo plazo.

Por último, el énfasis en el papel de las instituciones académicas como entidades mediadoras o facilitadoras plantea importantes cuestiones éticas y políticas; y, en el caso de las comunidades minoritarias, el acceso, los protocolos y la gestión del archivo han sido objeto de un debate significativo (ver O'Neal, 2015). Como expresa abiertamente el Archivio delle memorie migranti, estos proyectos también cuestionan a las instituciones desde el momento en el que sólo puede articularse una esfera pública inclusiva (sensible a las diferencias entre comunidades vulnerables) «a través de la descentralización, desnacionalización y descolonización de los archivos», en palabras de Gianluca Gatta y Sandro Triulzi. Como se ha mencionado en estos *(Des)encuentros*, el archivo migrante no sólo revela distintos legados coloniales —cuyas historias se vinculan a fenómenos migratorios contemporáneos—, sino que también permite construir una memoria nacional y cinematográfica plural. En conclusión, los archivos migrantes constituyen un espacio para negociar localizaciones geopolíticas del cine más allá de los estados-nación. ■

NOTAS

* Esta sección de *(Des)encuentros* es fruto del proyecto de investigación titulado «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico» (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación - Agencia Estatal de Investigación, y el Fondo Europeo de Investigación y Desarrollo.

Las distintas conversaciones tuvieron lugar por e-mail entre octubre de 2021 y febrero de 2022. Por el Archivo delle memorie migranti (AMM) Alessandro Triulzi ha escrito las respuestas de las preguntas 1, 2 y 5 y Gianluca Gatta las de las preguntas 3, 4, 6 y 7.

- 1 Recuperado de <https://humanidadesdigitales.uc3m.es/s/cine-de-movilidad/page/inicio>
- 2 Recuperado de <https://counterarchive.ca/welcome>
- 3 Recuperado de <https://www.archiviomemoriemigranti.net/about-us/?lang=en>
- 4 Recuperado de <https://ithacahorizon.eu/>
- 5 Recuperado de <https://www.archivesforeducation.com/makefilmhistory>
- 6 Recuperado de <https://reelborders.eu/Home>
- 7 Recuperado de <https://ifiarchiveplayer.ie/>
- 8 Recuperado de <https://digitalfilmarchive.net/index>
- 9 Recuperado de <https://player.bfi.org.uk/>
- 10 Recuperado de <https://www.bbc.co.uk/iplayer>
- 11 Recuperado de <https://www.prisonmemoryarchive.com/>
- 12 Recuperado de <http://www.belfastarchiveproject.com/>

13 El término se refiere a los pergaminos de corteza de abedul de los indígenas Ojibwa o Anishinabe, empleados en ceremonias religiosas.

14 Recuperado de <https://www.archivesforeducation.com/blog/2019/11/15/archives-for-education-the-refugee-experience>

REFERENCIAS

- Fossati, G. (2021). For a global approach to audiovisual heritage: A plea for North/South exchange in research and practice. *NECSUS_European Journal of Media Studies*, 10(2), 127-133. Recuperado de <https://necsus-ejms.org/for-a-global-approach-to-audiovisual-heritage-a-plea-for-north-south-exchange-in-research-and-practice/>
- O'Neal, J. R. (2015). «The Right to Know»: Decolonizing Native American Archives. *Journal of Western Archives*, 6(1). <https://doi.org/10.26077/fc99-b022>

ARCHIVOS EN CONSTRUCCIÓN, COMUNIDADES VULNERABLES Y MIGRACIÓN: TRANSFERENCIA E INVESTIGACIÓN INNOVADORA EN PROYECTOS Y ASOCIACIONES AUDIOVISUALES

Resumen

La sección *(Des)encuentros* reúne cuatro proyectos de investigación y una asociación comprometidos con la preservación, generación y remediación de archivos, fundamentalmente audiovisuales, vinculados a fenómenos migratorios y comunidades subalternas. Este diálogo mantenido con los/as investigadores/as de iniciativas transnacionales afincadas en Italia, Canadá, Reino Unido y Bélgica recorre los orígenes de estos proyectos y explora sus objetivos, aspectos teóricos y éticos, las relaciones con comunidades de base, las actividades de transferencia y las dificultades de preservación de unos materiales, per se precarios, en el entorno digital. En líneas generales, estas propuestas parten de una aproximación crítica al archivo, configurándose como contra-archivos en los que las instituciones operan como entidades facilitadoras, antes que como depositarias y propietarias.

Palabras clave

Archivos audiovisuales; proyectos de investigación; cine fronterizo; cine de migraciones; comunidades vulnerables; transferencia.

Autores

Matteo Al Kalak es profesor asociado de Historia del Cristianismo en el Departamento de Lingüística y Estudios Culturales de la Universidad de Módena y Reggio Emilia, donde también ocupa el cargo de director del Centro de Investigación de Humanidades Digitales. Ha dirigido proyectos de investigación sobre historia de la religión prestando especial atención al inconformismo religioso. Entre sus publicaciones, se incluyen varios monográficos y artículos científicos acerca de la Inquisición, el Concilio de Trento y las cofradías entre la Edad Media y la Edad Moderna. Es coordinador del proyecto ITHACA Horizonte 2020. Contacto: matteo.alkalak@unimore.it

Silvia Almenara Niebla es investigadora posdoctoral en el Departamento de Estudios de Comunicación en la Universidad Libre de Bruselas, en la que también forma parte del proyecto «Reel Borders» financiado con una Subvención de Inicio del Consejo Europeo de Investigación. Es doctora en estudios de migración y género (Universidad de La Laguna, 2020, premio extraordinario doctoral) con una tesis sobre la pertenencia transnacional y las prácticas mediáticas entre refugiados desde una perspectiva de género. Es graduada en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. También ha participado en estancias de investigación en la Universidad

ARCHIVES-IN-THE-MAKING, VULNERABLE COMMUNITIES AND MIGRATION: OUTREACH AND INNOVATIVE SCHOLARSHIP IN AUDIOVISUAL-BASED RESEARCH PROJECTS AND ASSOCIATIONS

Abstract

The *(Dis)Agreements* section brings together four research projects and an association engaged in the preservation, creation and restoration of archives, especially audiovisual archives, connected with migratory phenomena and subaltern communities. The dialogue with the researchers of these initiatives—based in Canada, Italy, the UK and Belgium—covers the origins of these projects and explores their goals, their theoretical and ethical positions, their relations with grassroots communities, their outreach activities and the difficulties associated with preserving the materials included in their archives in the digital era. In general, these projects take a critical approach to traditional archives, functioning as counter-archives whereby the institutions operate more as facilitators than as repositories or proprietary organisations.

Key words

Audiovisual archives; Research projects; Border cinema; Migration cinema; Vulnerable communities; Outreach.

Authors

Matteo Al Kalak is Associate Professor of the History of Christianity with the Department of Linguistic and Cultural Studies at Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, where he is also director of the Research Centre on Digital Humanities. He has conducted research on religious history with particular attention to religious non-conformism. His publications include various monographs and scientific articles on the Inquisition, the Council of Trent, and the confraternities between the Middle Ages and the Modern Age. He is the coordinator of the ITHACA Horizon 2020 project. Contact: matteo.alkalak@unimore.it

Silvia Almenara Niebla is a postdoctoral researcher at the Department of Communication Studies, Vrije Universiteit Brussel, where she is a member of the ERC Starting Grant project Reel Borders. She obtained her PhD in gender and migration studies (Universidad de La Laguna, 2020, extraordinary doctoral prize) with a study on transnational belonging and media practices among refugees from a gender perspective. She holds degrees in Political Science and in International Relations. She has also undertaken research stays at Utrecht University, Nouakchott University, and the University of Oxford. Her main research interests are refugee and

de Utrecht, la Universidad de Nouakchott y la Universidad de Oxford. Sus principales ámbitos de investigación son los estudios diaspóricos y de refugiados, las emociones y los afectos en los procesos de movilidad y las prácticas mediáticas cotidianas. Contacto: Silvia.Almenara.Niebla@vub.be

Antoine Damiens es el coordinador de proyecto de Archive/Counter-Archive, una amplia red canadiense de investigación dedicada a descubrir, conservar e historicizar archivos de cine y vídeo por personas BIPOC, feministas y queer. Es el autor de *LGBTQ Film Festivals: Curating Queerness* (Amsterdam University Press, 2020) y co-editor de *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After* (que se publicará con Palgrave Macmillan en 2022). Antoine es codirector del Grupo de trabajo de Investigación Feminista y Queer de la Red Europea de Estudios Cinematográficos y Mediáticos (Feminist and Queer Research Workgroup de la Network for Cinema and Media Studies, NECS) y coeditor de la sección de críticas de festivales de cine en la revista académica *NECSUS*. Contacto: adamiens@yorku.ca

Miguel Fernández Labayen es profesor titular del departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Tecmerin y el Instituto Universitario del Cine Español en la misma universidad. Es autor de más de cincuenta artículos académicos y capítulos de libro, y sus áreas de interés son el cine español, el cine documental y experimental desde una perspectiva transnacional. El Dr. Fernández Labayen es uno de los investigadores principales del proyecto de investigación «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico», y del proyecto recién financiado «Documental institucional y cine amateur de la era colonial: análisis y usos» (PID2021-123567NB-I00). Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es

Gianluca Gatta es investigadora y cofundadora del Archivio delle memorie migranti (Archivo de las memorias migrantes, AMM) en Roma. Obtuvo el título de Doctora en Antropología cultural en la Universidad de Nápoles L'Orientale y ha impartido clases en Italia y Japón. Sus focos de investigación son: el cuerpo, el poder y la producción de ilegalidad; los terceros lugares y la sociabilidad; las voces migrantes, la memoria y la subjetividad. Actualmente es investigadora principal (unidad de investigación del AMM) del proyecto de Horizonte 2020 ITHACA, Interconectando Historias y Archivos para dar Voz a los Migrantes. Recientemente, ha recibido una beca postdoctoral Marie Skłodowska-Curie para estudiar la memoria de las diásporas afgana y somalí en los EE.UU e Italia. Pasará los dos primeros años del proyecto en el Instituto Zolberg para

diaspora studies, emotions and affects in mobility processes, and everyday media practices. Contact: Silvia.Almenara.Niebla@vub.be

Antoine Damiens is the Project Manager for Archive/Counter-Archive, a wide Canadian research network dedicated to unearthing, preserving, and historicising IBPOC, feminist, and queer film and video archives. He is the author of *LGBTQ Film Festivals: Curating Queerness* (Amsterdam University Press, 2020) and the co-editor of *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After* (forthcoming with Palgrave Macmillan in 2022). Antoine acts as co-chair for the Feminist and Queer Research Workgroup within the European Network for Cinema and Media Studies (NECS) and as co-editor for the Film Festivals Reviews section of the journal *NECSUS*. Contact: adamiens@yorku.ca

Miguel Fernández Labayen is an associate professor in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the Tecmerin Research Group and the University Institute of Spanish Cinema at the same university. The author of more than fifty academic articles and book chapters, his areas of interest are Spanish cinema, documentary and experimental cinema from a transnational perspective. Dr. Fernández Labayen is one of the PIs of the research project “Cinematic Cartographies of Mobility in the Hispanic Atlantic” and the PI of the recently granted project “Institutional documentary and amateur cinema from the colonial era: analysis and uses” (PID2021-123567NB-I00). Contact: mflabaye@hum.uc3m.es

Gianluca Gatta is a researcher at and co-founder of the Archive of migrant memories (AMM), Rome. He obtained a PhD in Cultural Anthropology at the University of Naples “L'Orientale” and has taught in Italy and Japan. His research interests are: body, power and production of illegality; third places and sociability; migrant voices, memory and subjectivity. He is currently PI (AMM research unit) of the Horizon 2020 project ITHACA. Interconnecting Histories and Archives for Migrant Agency. Recently, he has been awarded a Marie Skłodowska-Curie Global Postdoctoral Fellowship to study the memory practices of the Afghan and Somali diasporas in the US and Italy. He will spend the first two years of the project at the Zolberg Institute for Migration and Mobility at the New School for Social Research in New York City, and the last one at the University of Milan. Contact: g.gatta@archiviomemoriemigranti.net

Irene Gutierrez is a filmmaker and PhD fellow at the Departments of Communication Studies of Vrije Universiteit Brus-

la Migración de la New School for Social Research de Nueva York, y el último año en la Universidad de Milán. Contacto: g.gatta@archiviomemoriemigranti.net

Irene Gutierrez es cineasta e investigadora becada en los Departamentos de Estudios de Comunicación de la Universidad Libre de Bruselas y la Universidad Carlos III de Madrid. Es miembro de ECHO, grupo de investigación sobre medios, cultura y política; y de Tecmerin: Television-Cinema: memoria, representación e industria. Su investigación actual se centra en el vídeo participativo de archivo en el proyecto «Reel Borders», dedicado al estudio de la concepción de las fronteras mediante el cine y financiado con una Subvención de Inicio del Consejo Europeo de Investigación. Contacto: Irene.Gutierrez.Torres@vub.be

Janine Marchessault es profesora de Cine y Arte de Medios y ocupa un cargo directivo de investigación en Arte Mediático y Compromiso Social. Su investigación explora cuatro ámbitos: la historia de los medios de gran pantalla (desde la multipantalla a los medios como arquitectura y Realidad Virtual); modelos diversos de arte público, festivales y comisariado vinculado a la localización; archivos de imagen en movimiento del siglo XXI y nociones de memoria/historia colectiva. La Dra. Marchessault es investigadora principal de «Archivo/Contra-archivo: Activando el Patrimonio de la Imagen en Movimiento» («Archive/Counter-Archive: Activating Canada's Audio-visual Heritage», Beca de colaboración de la SSHRC 2018-2024), un proyecto de investigación colaborativa en el que participan más de diecisiete archivos administrados por artistas o comunidades de Canadá y dedicados a relatos de diversidad de historias indígenas, LGBTQ, de mujeres y de inmigrantes. Contacto: jmarches@yorku.ca

Shane O'Sullivan es profesor asociado y jefe de departamento de Cine y Fotografía de la Kingston School of Art. Su obra como cineasta incluye tres largometrajes que exploran la historia política contemporánea y se han emitido a nivel mundial: *Killing Oswald* (2013), *RFK Must Die* (2007) y *Children of the Revolution* (2010). Es el investigador principal del Reino Unido en el proyecto «Make Film History», financiado por el Consejo de Investigación de las Artes y las Humanidades del Reino Unido, que cuenta con el apoyo del British Film Institute, BBC Archive, Northern Ireland Screen y el Irish Film Institute y da acceso a los archivos a jóvenes cineastas del Reino Unido e Irlanda. Contacto: S.Osullivan@kingston.ac.uk

Elena Oroz es profesora ayudante en el departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III y miembro del grupo de investigación Tecmerin. Autora de más de 20 artículos académicos y

sel & Universidad Carlos III de Madrid. She is a member of ECHO: Research Group on Media, Culture & Politics, and Tecmerin: Television-Cinema: Memory, Representation & Industry. Her current research focuses on archival participatory video in borderlands in the ERC Starting Grant project Reel Borders framework, devoted to how borders are imagined through film. Contact: Irene.Gutierrez.Torres@vub.be

Janine Marchessault is a professor in Cinema and Media Arts and holds a York Research Chair in Media Art and Social Engagement. Her research has engaged with four areas: the history of large screen media (from multiscreen to IMAX to media as architecture and VR); diverse models of public art, festivals, and site-specific curation; 21st century moving-image archives; and notions of collective memory/history. Dr. Marchessault is the PI for "Archive/Counter-Archive: Activating Canada's Audio-visual Heritage" (2018-2025 SSHRC Partnership Grant), a research collaboration involving more than 17 community- and artist-run archives in Canada devoted to diverse histories from Indigenous, LGBTQ, immigrant and women's histories. Contact: jmarches@yorku.ca

Shane O'Sullivan is an Associate Professor and Head of the Department of Film and Photography at Kingston School of Art. His work as a filmmaker includes three feature documentaries exploring contemporary political history that have been broadcast worldwide: *Killing Oswald* (2013), *RFK Must Die* (2007) and *Children of the Revolution* (2010). He is the UK Principal Investigator on the AHRC-funded Make Film History project, supported by the British Film Institute, BBC Archive, Northern Ireland Screen and the Irish Film Institute, which opens up the archives to young filmmakers across the UK and Ireland. Contact: S.Osullivan@kingston.ac.uk

Elena Oroz is Assistant Professor in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the Tecmerin Research Group. She is the author of more than twenty academic articles and book chapters. Her areas of study are documentary, Spanish cinema and gender studies. Contact: elortega@hum.uc3m.es

Kevin Smets is Assistant Professor at the Department of Communication Studies, Vrije Universiteit Brussel, and co-Director of ECHO: Research Group on Media, Culture & Politics. He was trained as a cultural historian and obtained a PhD in Film Studies and Visual Culture (Antwerp, 2013). He currently leads the ERC Starting Grant project Reel Borders on how borders are imagined through film. Contact: Kevin.Smets@vub.be

capítulos de libro, sus ámbitos de estudio son el documental, el cine español y los estudios de género. Contacto: elortega@hum.uc3m.es

Kevin Smets es profesor ayudante en el departamento de Estudios de Comunicación de la Universidad Libre de Bruselas y codirector de ECHO: grupo de investigación sobre medios, cultura y política. Ha cursado estudios de Historia de la Cultura y obtenido el título de Doctor en Estudios Cinematográficos y Cultura Visual (Antwerp, 2013). Actualmente dirige el proyecto «Reel Borders», dedicado al estudio de la concepción de las fronteras mediante el cine y financiado con una Subvención de Inicio del Consejo Europeo de Investigación. Contacto: Kevin.Smets@vub.be

Lennart Soberon es investigador posdoctoral en el departamento de Estudios de Comunicación de la Universidad Libre de Bruselas y miembro del proyecto «Reel Borders» financiado con una Subvención de Inicio del Consejo Europeo de Investigación. Lennart obtuvo el título de Doctor por la Universidad de Ghent en 2020 con una tesis sobre la construcción de la imagen del enemigo en el cine de acción norteamericano. Su investigación combina un estudio longitudinal de los villanos hollywoodienses desde los ochenta con lecturas detalladas de las prácticas cinematográficas relativas a la creación del enemigo. Como complemento a su trabajo como investigador posdoctoral, Lennart es coordinador artístico del cine independiente sin ánimo de lucro KASKcinema y cofundador de Kinoautomat, una iniciativa cultural cinéfila y un periódico de estudios cinematográficos en holandés para estudiantes. Contacto: lennart.soberon@vub.be

Alessandro Triulzi ha trabajado como coordinador de investigación doctoral en estudios africanos en la Universidad de Nápoles L'Orientale. Es cofundador de la fundación *lettera27* de Milán, coordinador del proyecto *Confini* (Fronteras) y Director del Archivio delle memorie migranti (AMM, Archivo de memorias migrantes). Sandro ha realizado investigaciones en Ghana, Etiopía y África del Sur. Recientemente ha coescrito los libros *Long Journeys. African Migrants on the Road* («Largos viajes. Migrantes africanos en la carretera»; Brill, 2013) y *Bibbia e Corano a Lampedusa* («La Biblia y el Corán en Lampedusa»; La Scuola, 2014). Contacto: sandrotriulzi@gmail.com

Michael Zryd es profesor asociado de Estudios Cinematográficos y Mediáticos en la Universidad de York en el Departamento de Cine y Artes de Medios. Zryd es investigador de cine y medios experimentales con énfasis en la ecología institucional de los mismos y en la historia de su intersección con la academia y el mundo del arte. Fue copresidente fundador de la *Society for Cinema and Media Studies* (Sociedad para los

Lennart Soberon is a postdoctoral researcher at the Department of Communication Studies, Vrije Universiteit Brussel, where he is a member of the ERC Starting Grant project Reel Borders. Lennart obtained his PhD in 2020 from Ghent University with a study on enemy image construction in the American action film. In this research he combined a longitudinal study of Hollywood screen villains since the 1980s with close readings into cinematic practices of enemy making. Complementary to his work as a post-doctoral researcher, Lennart is the artistic coordinator of the non-profit arthouse movie theatre KASKcinema and co-founder of Kinoautomat, a cinephile cultural initiative and Dutch-language film studies journal for students. Contact: lennart.soberon@vub.be

Alessandro Triulzi was coordinator of doctoral research in African studies at University of Naples "L'Orientale". He is co-founder of the foundation *lettera27* in Milan, coordinator of the project *Confini* (Borders), and Director of *Archivio delle memorie migranti* (AMM; Archive of migrant memories). Sandro has conducted research in Ghana, Ethiopia, and South Africa. Recently, he co-authored *Long Journeys: African Migrants on the Road* (Brill, 2013) and *Bibbia e Corano a Lampedusa* [Bible and Koran in Lampedusa] (La Scuola, 2014). Contact: sandrotriulzi@gmail.com

Michael Zryd is Associate Professor in Cinema & Media Studies at York University in the Department of Cinema & Media Arts. Zryd is a researcher in experimental film and media with foci on its institutional ecologies and the history of its intersection with the academy and the art world. He was founding co-chair of the Society for Cinema and Media Studies (SCMS) Experimental Film and Media Scholarly Interest Group (ExFM), and the Toronto Film & Media Seminar. He is the co-director of Archive/Counter-Archive. Contact: zryd@yorku.ca

Estudios Cinematográficos y Mediáticos), el Experimental Film and Media Scholarly Interest Group o ExFM (Grupo de Interés Académico en Cine y Medios Experimentales), y el Seminario de Cine y Medios de Toronto. Es codirector de «Archivo/Contra-archivo». Contacto: zryd@yorku.ca

Referencia de este artículo

Al Kalak, M., Almenara-Niebla, S., Damiens, A., Fernández Labayen, M., Gatta, G., Gutierrez, I., Marchessault, J., Oroz, E., O'Sullivan, S., Smets, K., Soberon, L., Triulzi, S., Zryd, M. (2022). Archivos en construcción, comunidades vulnerables y migración: transferencia e investigación innovadora en proyectos y asociaciones audiovisuales. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 177-208.

Article reference

Al Kalak, M., Almenara-Niebla, S., Damiens, A., Fernández Labayen, M., Gatta, G., Gutierrez, I., Marchessault, J., Oroz, E., O'Sullivan, S., Smets, K., Soberon, L., Triulzi, S., Zryd, M. (2022). Archives-in-the-Making, Vulnerable Communities and Migration: Outreach and Innovative Scholarship in Audiovisual-Based Research Projects and Associations. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 177-208.

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

VARIANTES TIPOLOGICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL

Norberto Mínguez Arranz
Alberto Fernández Hoya

ESTRATEGIAS VISUALES Y METAFICCIONALES PARA LA REIVINDICACIÓN DEL LEGADO EN CANDYMAN (NIA DACOSTA, 2021)

Alejandro López Lizana

EL FOTOGRAMA AISLADO COMO AGENTE SUBLIMINAL: ANÁLISIS Y CATEGORIZACIÓN

Javier Sanz-Aznar
Juan José Caballero-Molina

VARIANTES TIPOLÓGICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL*

NORBERTO MÍNGUEZ ARRANZ

ALBERTO FERNÁNDEZ HOYA

I. INTRODUCCIÓN

Durante las dos últimas décadas se ha producido un crecimiento exponencial de creaciones audiovisuales surgidas en los márgenes del sistema productivo tradicional. Un número importante de estas obras puede encuadrarse dentro del ensayo audiovisual contemporáneo, ya sea considerándolo una «culminación del cine documental» (Weinrichter, 2007: 23), cuya tendencia a la subjetividad autoral se manifiesta con especial insistencia desde finales del siglo pasado, o bien tomándolo como opción genérica independiente, aun manteniendo evidentes puntos de contacto con aquel y el cine más experimental, incluso vanguardista (Català, 2005).

Nos encontramos ante un tipo de creaciones de difícil anclaje genérico (Català, 2014b) y con un fuerte componente de hibridación (García Martínez, 2006). Se trata de propuestas que, si bien desde un punto de vista meramente cuantitativo

suponen todavía una opción minoritaria dentro de la producción global, aportan una gran capacidad de reflexión sobre realidades complejas, así como de renovación discursiva, constituyendo un importante fenómeno dentro del actual panorama audiovisual y situándose en una innegable «posición de vanguardia e influencia» (Mínguez y Manzano-Espinosa, 2020: 24).

La mayor presencia del ensayo filmico se produce estrechamente vinculada a una amplia generalización de las nuevas tecnologías que abaratan y simplifican los procesos productivos, al tiempo que permiten mayor libertad e independencia a los autores:

En el ámbito cinematográfico, el pensamiento-ensayo adquiere características inéditas, cuya existencia ni siquiera se sospecha en otros terrenos donde puede producirse el pensamiento ensayístico. Esto sucede por la presencia de dos factores, ausentes en otros casos, las imágenes y la tecnología (Català, 2019: 51).

Queda así planteado un fértil territorio para la exploración creativa del ensayo como iniciativa particular y ejercicio reflexivo sobre una determinada realidad. Un progreso técnico que igualmente se apoya en el potencial discursivo del lenguaje audiovisual, su versatilidad y una naturaleza heterogénea e híbrida. Confluencia idónea para la creación de obras que nacen con una gran libertad de pensamiento y en las cuales «el ensayista fílmico reflexiona mediante imágenes articuladas retóricamente por las posibilidades tecnológicas» (Català, 2014a: 40).

Como hemos comentado, el carácter asistemático del ensayo audiovisual dificulta el establecimiento de un marco genérico sólidamente delimitado. Sin embargo, es posible identificar una serie de rasgos recurrentes, algunos de los cuales están ya presentes en su homólogo literario, que ha configurado una nomenclatura específica a través de su evolución histórica.

Existe un amplio consenso en señalar los célebres *Essais* (1580) de Montaigne como el arranque del ensayo contemporáneo y origen de la denominación cuyo uso generalizado va a acompañar a esta práctica literaria. No obstante, el ensayismo plantea un rastro muy anterior al siglo XVI que apunta a autores pretéritos tan conocidos como Platón, considerado por Luckács «el primer y más grande ensayista» (Luckács, 1975: 32) de todos los tiempos y al que se pueden añadir nombres como los de Plutarco y Séneca (Torné, 2016: 10).

Es posible apreciar toda una secuencia evolutiva constituida por distintas ramificaciones y reelaboraciones, que denotan un recorrido exploratorio y de transformación creativa llevado a cabo por la práctica ensayística (Gómez Martínez, 1981; Aullón de Haro, 1992; Cruz, 2021). Rastrear estos precedentes del ensayo moderno nos permite delimitar una serie de características que, ofreciendo una cierta amplitud conceptual, también «restringen el uso del término» (Arredondo, 1988: 168-169):

- Un propósito comunicativo, reflexivo o didáctico.

- Una posición subjetiva del autor respecto al texto y ante los receptores del mismo.
- Temática muy variada, que acoge todos los asuntos y puede mezclar unos con otros.
- En cuanto al estilo, se trataría de una prosa literaria sin estructura prefijada, que admite la exposición y argumentación lógica, junto a las digresiones, en un escrito breve sin intención de exhaustividad.

Muchos de estos rasgos apuntados van a ser totalmente asumidos por el ensayo audiovisual contemporáneo, como, por ejemplo, la fuerte presencia subjetiva del yo autoral, su apuesta por la fragmentariedad y su carácter no clausurado: «es radical en su “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario» (Adorno, 1962: 19). Estos aspectos no impiden su gran potencial reflexivo, una verdadera búsqueda del conocimiento por caminos distintos a los de la ciencia y tampoco una intervención estética, social o política, que tiene algo de manifiesto.

El cine-ensayo, convertido en uno de los «indispensables hallazgos de la Modernidad Cinematográfica» (Monterrubio, 2018: 54), ya se va a despegar conceptualmente de su homólogo literario, diversificándose y explorando nuevos territorios para llevar también las posibilidades del discurso fílmico más allá de la práctica convencional, ensanchando sus márgenes de actuación apoyado justamente en ese potencial heterogéneo que lo caracteriza, para poder incorporar una mayor carga polisémica en la recepción del mensaje.

**EL CINE-ENSAYO SE VA A DESPEGAR
CONCEPTUALMENTE DE SU HOMÓLOGO
LITERARIO, DIVERSIFICÁNDOSE Y
EXPLORANDO NUEVOS TERRITORIOS
PARA LLEVAR LAS POSIBILIDADES DEL
DISCURSO FÍLMICO MÁS ALLÁ DE LA
PRÁCTICA CONVENCIONAL**

Siguiendo esa multiplicidad de significantes y apertura de significados, el ensayo audiovisual se apoya además en otro elemento fundamental para su configuración y desarrollo: el montaje, lugar donde para muchos autores «nace realmente la película» (Peydró, 2019: 224).

Existen valiosas aportaciones que se han acercado al ensayo cinematográfico, aunque no necesariamente desde una perspectiva ensayística, ni con la voluntad de establecer una taxonomía. Uno de los académicos más influyentes en el trabajo de análisis y teorización sobre el documental es Bill Nichols (1997, 2001), que establece una clasificación de distintos tipos de documental (poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo y performativo) algunos de los cuales pueden aplicarse al ensayo, aunque el hecho de no contemplar este último como categoría supone una limitación considerable.

El encuentro entre la subjetividad y el cine-ensayo, en este caso partiendo de un marco conceptual claramente ensayístico, es investigado en profundidad por Laura Rascaroli (2009). A pesar de que su objetivo no es esencialmente taxonómico ni exhaustivo, sí deja entrever categorías que resultan útiles para nuestra tipología como por ejemplo el diario filmado; otras han sido desechadas bien por ser muy infrecuentes, como el cuaderno de notas, o bien por haberlas subsumido en nuestra taxonomía en una categoría diferente.

En su trabajo sobre cine-ensayo, Timothy Corrigan (2011) establece varios modos ensayísticos (el retrato, el ensayo de viaje, el diario, el ensayo editorial y el ensayo metafílmico), realizando una profunda definición del género y una breve historia del mismo. Aunque su objetivo fundamental tampoco sea realizar una taxonomía completa, supone una valiosa aportación que también ha sido de gran utilidad para nuestro enfoque estructural, donde perseguimos una mayor exhaustividad y alcance en el intento de recoger todas las posibles variantes sin detenernos excesivamente en el

análisis de títulos específicos, precisamente por un interés lo más abarcador posible.

De entre estas importantes aportaciones, sentimos más próxima la propuesta de Isleny Cruz (2019), con varios modos de enunciación ensayísticos: el documental de creación, obras de apropiación y montaje, el video-ensayo, el ensayismo canónico, el cine autorreferencial, la video-carta y el registro testimonial. Asumimos varias de las categorías que propone y añadimos algunas no contempladas como el falso documental, el ensayo sociopolítico o el ensayo histórico-memorístico.

2. SISTEMATIZAR LO ASISTEMÁTICO

Nuestro trabajo tiene como objetivo fundamental establecer una tipología de alcance global en el panorama español, capaz de categorizar el mayor número posible de variantes ensayísticas y cuya operatividad también pueda ser tenida en cuenta para la comprensión de obras pertenecientes a este ámbito creativo, más allá de nuestras fronteras.

Para llevarlo a cabo tomamos como punto de partida una colaboración con el Instituto Cervantes (*Variaciones ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo*) que incluye varias líneas de investigación, entre las cuales se encuentra el diseño de un catálogo de doscientas películas producidas en España —títulos que suponen una muestra representativa de la diversidad formal y temática del ensayo audiovisual y actualmente pueden consultarse en el CVC (Centro Virtual Cervantes)¹—.

Asumimos la contradicción de querer sistematizar lo asistemático, pues el objetivo es entender las variantes del ensayo audiovisual sabiendo que el establecimiento de esta tipología no puede ser equiparable al de la tradicional clasificación de géneros cinematográficos donde a menudo nos encontramos con agrupaciones temáticas que en el ensayo no son posibles por su propio carácter atópico. Igualmente, las tipologías del ensayo au-

diovisual, precisamente por su tendencia hacia lo asistemático, no son espacios cerrados y estancos, sino que deben ser considerados como categorías en las que predominan unas características que pueden convivir con otras que se manifiestan en menor grado.

La muestra es representativa en la medida en que responde a varios criterios de selección. En primer lugar, hay un criterio cualitativo referido a la presencia en las piezas seleccionadas de los rasgos que definen el ensayo audiovisual. Tomamos como referencia los rasgos definitorios expuestos en Mínguez y Manzano-Espinosa (2020) así como la relación existente entre el número de rasgos cumplidos y la preservación de la necesaria diversidad en la muestra. Respecto al criterio cronológico, la muestra es esencialmente contemporánea, pues un 77,5% de las piezas están producidas a partir del año 2000. Se han incorporado producciones anteriores consideradas significativas, pues enriquecen la muestra sin anular su carácter contemporáneo. En tercer lugar, hay un criterio de selección que ha tenido en cuenta los aspectos expresivos de las piezas para dar cuenta de la diversidad formal del ensayo audiovisual.

Teniendo en cuenta el carácter híbrido y complejo del ensayo audiovisual, hemos estructurado nuestra taxonomía en torno a tres ejes siempre presentes en el modo ensayístico, pero

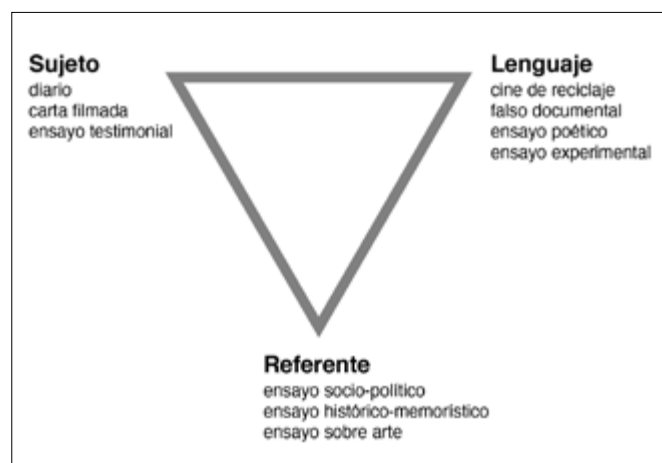


Imagen 1

HEMOS ESTRUCTURADO NUESTRA TAXONOMÍA EN TORNO A TRES EJES SIEMPRE PRESENTES EN EL MODO ENSAYÍSTICO, PERO QUE PUEDEN ADQUIRIR UNA MAYOR O MENOR PREPONDERANCIA. ESTOS TRES EJES SON EL SUJETO, EL LENGUAJE Y EL REFERENTE

que pueden adquirir una mayor o menor preponderancia. Estos tres ejes son: el sujeto, el lenguaje y el referente (Imagen 1). En el modo ensayístico siempre hay un sujeto que expresa a través del lenguaje un pensamiento sobre un objeto, el referente. El ensayista modula las herramientas a su alcance otorgando mayor espacio o visibilidad a alguno de estos tres ejes y dando lugar a la taxonomía de ensayo audiovisual que exponemos a continuación. Ese mayor espacio o visibilidad no implica la desaparición de los otros ejes. Las categorías que proponemos pretenden ser útiles a efectos clasificatorios, pero debemos reconocer que un ensayo puede tener características pertenecientes simultáneamente a categorías diferentes, si bien lo habitual es que una de ellas predomine sobre las otras. Entendemos, por tanto, que esta propuesta es novedosa y relevante en dos sentidos: a) propone una taxonomía sobre las variantes del ensayo audiovisual; no se ofrece un análisis de distintos ensayos audiovisuales, sino que es el resultado de ese análisis previo, de ahí que las piezas analizadas estén acompañadas de un muy breve análisis que explica su pertenencia a la categoría indicada; y b) partimos de un marco conceptual específicamente ensayístico (y no de la teoría del documental) con la pretensión de incorporar categorías suficientes como para dar cuenta de la diversidad que caracteriza al ensayo audiovisual.

3. UNA PROPUESTA TAXONÓMICA

Una vez analizadas las piezas que componen la muestra, se han establecido las variantes tipológicas que se exponen a continuación.

El diario

Una de las formas más radicales de subjetividad ensayística es aquella en la que el yo expresa directamente en primera persona su propia experiencia como sujeto. Un ejemplo de esta variante tipológica lo encontramos en *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012). Se trata de una película diario en la que el director inicia un viaje para encontrarse a sí mismo (Imagen 2). Habla de los grandes temas como el amor, la muerte o las incertidumbres de la vida, pero desde una perspectiva doméstica. Este tono humilde y la proyección de emociones muy personales, pero a la vez universales, permiten una potente empatía con el narrador-protagonista. La película está construida con un doble mestizaje de objetividad y subjetividad, de documental y ficción. Combina una dimensión autobiográfica de carácter narrativo con un plano reflexivo que se materializa en las distintas líneas de pensamiento desarrolladas. Siminiani piensa con imágenes y palabras, y a menudo el pensamiento está precisamente en la forma, es decir, en el modo en que textos, palabras e imágenes interactúan.

El autor nos ofrece una cartografía de su propio yo al convertir su vida en materia fílmica. Como

todo mapa, la película se asienta en unos códigos, que en este caso se revelan como un lenguaje propio, nuevo, una especie de idiolecto creativo que rompe algunas convenciones y conecta fácilmente con el imaginario y la educación sentimental de una generación. *Mapa* consigue articular no solo el itinerario sino la arquitectura del propio viaje que es a la vez geográfico y emocional.

Guest (José Luis Guerin, 2011), titulada *diario de registros*, puede considerarse como perteneciente a esta misma categoría. Es también un cuaderno de viaje, si bien aquí la escritura del yo no se focaliza tanto en el propio autor, sino que se trata de un yo observador cuya subjetividad se manifiesta en la particularidad de su mirada. Tan importante es lo observado como la propia construcción (y a veces incluso deconstrucción) de la mirada, que observa y escucha en los espacios públicos, pero que en ocasiones se introduce en el espacio privado e íntimo de los personajes. Una mirada que aprecia los encuentros inesperados y, al mismo tiempo, consigue un extraordinario equilibrio entre un alto sentido estético que cuida de manera exquisita las imágenes y un material fragmentario que esboza un retrato abierto cuya composición final debe ser articulada por el espectador. Aunque en algunos momentos pudiera parecerlo por su componente testimonial, la película está lejos del reportaje, pues su acercamiento a personas y situaciones tiene una sensibilidad humanística infrecuente en trabajos periodísticos.

Imagen 2



La carta filmada

Si bien la correspondencia epistolar tiene una larga tradición como medio de comunicación y como género literario, su limitada presencia en el ámbito audiovisual se ve compensada con unas posibilidades expresivas muy especiales. La carta filmada, frente al carácter monologal del diario, crea un espacio dialógico en el que un yo interpela y

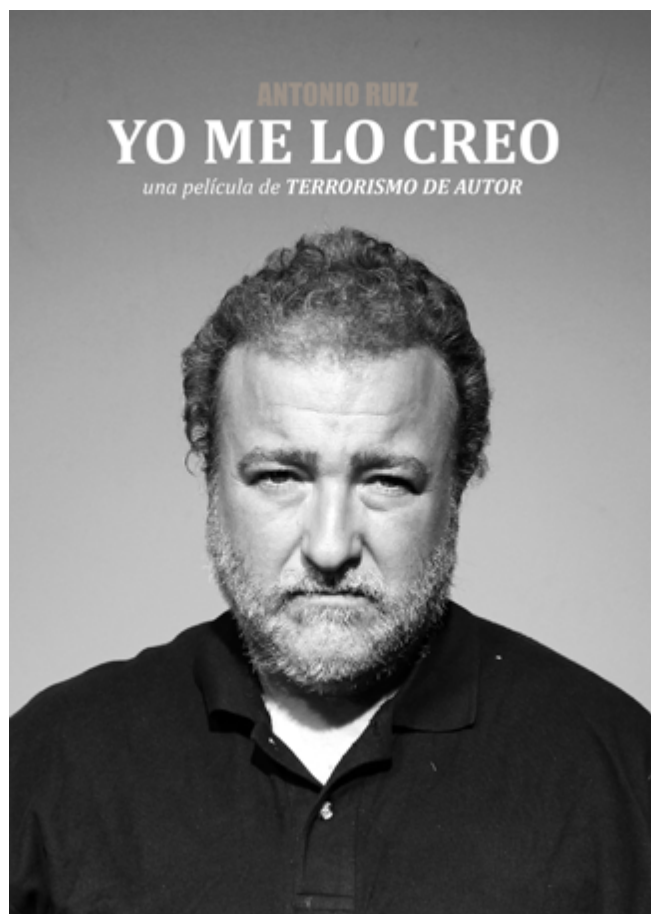
responde a un tú. Un yo y un tú poco intrusivos que comparten un espacio y un tiempo siempre diferidos. Un espacio basado en la construcción y deconstrucción de la ausencia, la distancia y la intimidad. Este espacio comunicativo tiene cierto carácter de umbral entre el intercambio dialógico con el otro y la soledad autosuficiente de la escritura (Violi, 1987: 87). Se trata, en efecto, de un espacio íntimo, propicio para la reflexión, el conocimiento y la emoción. Un espacio peculiar en el que hay un doble destinatario: por un lado el interlocutor, el tú que intercambia su posición discursiva con el yo, y por otro lado el público, que sin duda determina el dispositivo comunicativo de la carta filmada. Esta tipología tiene una dimensión comunitaria debida a la necesaria autoría compartida, pero también un carácter programático basado en la expectativa de una respuesta, de una continuidad discursiva, rasgo que hace de la carta filmada una expresión azarosa, frágil, siempre tentativa y, por tanto, muy vinculada al espíritu ensayístico.

Un ejemplo interesante de esta modalidad es la correspondencia entre José Luis Guerin y Jonas Mekas². Esta correspondencia audiovisual revela dos sensibilidades diferentes: la espontaneidad de Jonas Mekas, que tiende a la improvisación, y una mayor preocupación compositiva por parte de Guerin, que busca una puesta en escena más meditada. A pesar de esa duplicidad de voces y de miradas, estas cartas filmadas son una vuelta a los orígenes, un regreso a lo artesanal: se trata en ambos casos de cine hecho con humildad, sin vocación de adoctrinar y con profundo respeto hacia lo azaroso de la vida. Al igual que Kiarostami y Erice en su *Correspondencia* (2005-2007), estos cineastas comparten una ética creativa que implica cierta resistencia hacia las imposiciones de la producción industrial, y ello les permite dirigir su mirada hacia cosas pequeñas o cotidianas con tiempo suficiente para que el espectador pueda también tener esa experiencia contemplativa (Mínguez, 2019: 171).

El ensayo testimonial

En esta tipología el ensayista cede la palabra a una tercera persona. Se mantiene la subjetividad, pero no se genera un discurso de tipo periodístico, sino que siguen predominando rasgos eminentemente ensayísticos como el carácter asistemático, rupturista y dialógico. Un ejemplo de esta tipología es *Yo me lo creo* (Terrorismo de autor, 2016), un largo plano-secuencia interrumpido por tres escenas de cine de ficción. Se trata de un primer plano de Antonio Ruiz (Imagen 3), que mira a cámara y habla sin despegar los labios. El espectador se expone a un ejercicio de escucha sin escapatoria posible que pone a prueba su resistencia. Antonio Ruiz cuenta en primera persona su dolor en un cara a cara que nos obliga a escuchar y a mirar a los ojos a alguien contando cosas que no son agradables. A través de esta confrontación el discurso nos lleva por

Imagen 3



temas como la crisis económica, las grietas de la democracia, la explotación o la injusticia. La puesta en escena y las opciones formales conducen a un rotundo posicionamiento social y político generando un discurso clarividente y de una dureza intelectual y emocional que no deja indiferente al espectador.

Virginia García del Pino ha elegido en *Improvisaciones de una ardilla* (2017) el testimonio del filósofo Josep María Esquirol para reflexionar sobre la política contemporánea y el papel que los medios de comunicación cumplen en relación con ella. La forma elegida es muy simple: sobre un metraje sin sonido que la directora ha grabado y editado previamente, el filósofo improvisa una serie de reflexiones. A veces la reflexión trata sobre el propio contenido de las imágenes y en otras ocasiones se parte de ellas para hilar ideas de mayor alcance. La ruptura viene de contraponer el discurso sosegado y profundo del filósofo con las escenas que nos muestran la tramoya de la política. La trastienda de un mitin, la espera de los periodistas en el Parlamento o el bosque de micrófonos y cámaras grabando unas declaraciones sirven para reflexionar sobre la degeneración de la producción informativa, la tiranía de la actualidad o los aspectos más teatrales de la política. Sin embargo, el sentido último de la reflexión está en manos del espectador, a quien se le propone una mirada atenta y sosegada.

Cine de reciclaje

Si hay dos modalidades que inevitablemente se decantan por el ensayo son el cine de reciclaje (cine de archivo, cine de apropiación) y el falso documental. En ambos casos hay un proceso de resignificación que implica una reflexión sobre el valor y el uso de las imágenes y a menudo también sobre el significado de lo representado y el modo en que dicho significado es construido. Empecemos por cine de archivo con un ejemplo paradigmático, *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971). Esta película está

construida a partir de materiales de origen diverso (metraje de archivo, cine de ficción, recortes de prensa, fotografías, carteles, publicidad) editados sobre una base sonora de canciones populares de los años cuarenta. Se trata de un texto complejo en el que la música en interacción con las imágenes activa el tejido emocional y la memoria del espectador poniendo el foco en la vida social y cotidiana de la postguerra española. La película nos ofrece un *collage*, un texto abierto y emocional donde el espectador encuentra una gran libertad de pensamiento. Patino se niega a articular un discurso sin fisuras sobre el pasado y esto requiere de un diálogo exigente con el espectador.

María Cañas experimenta mezclando documental y ficción, cine y televisión o imágenes antiguas con otras recientes. Se apropia de ese material y lo hace suyo, pues no lo mira con distancia o condescendencia sino desde la calidez interior de esas imágenes que, utilizando la expresión de Didi-Huberman (2012), son imágenes que arden en contacto con la realidad. *Holy Thriller* (María Cañas, 2011) es una pequeña pieza representativa del tipo de trabajo que ella hace y que ilustra perfectamente cómo en el ensayo el pensamiento puede estar en la forma, en el modo en que las imágenes han sido cortadas y ensambladas con otras imágenes y otros sonidos. Aunque algunos autores identifican la capacidad reflexiva del ensayo audiovisual con su componente verbal, esta pieza demuestra que es posible generar ideas mediante un montaje que contenga sólo imágenes y música. *Holy Thriller* (Imagen 4) reflexiona sobre

SI HAY DOS MODALIDADES QUE INEVITABLEMENTE SE DECANTAN POR EL ENSAYO SON EL CINE DE RECICLAJE Y EL FALSO DOCUMENTAL. EN AMBOS CASOS HAY UN PROCESO DE RESIGNIFICACIÓN QUE IMPLICA UNA REFLEXIÓN SOBRE EL VALOR Y EL USO DE LAS IMÁGENES



Imagen 4

el potencial de la cultura contemporánea para integrar lo sagrado y lo profano, lo local y lo global, pero también sobre una cierta inclinación y substrato melodramático que subyace en distintos ámbitos de la cultura española. Siguiendo a Josep M. Català (2009), podríamos decir que esta pieza es un ensayo sobre las emociones, sobre la construcción de las mismas a través de las imágenes, sobre la posibilidad de su reconfiguración, sobre las relaciones entre el imaginario privado y el imaginario público, sobre la historia íntima, en fin, como trasfondo y alternativa a una historia oficial que se pretende clausurada y absoluta.

El falso documental

Todo falso documental es un ensayo porque o bien contiene dentro de sí una reflexión o bien incita a ella. Como ilustración de esta tipología vamos a recurrir a dos falsos documentales que reflexionan sobre la memoria, la imagen y la escritura de la historia: *El grito del sur. Casas Viejas*³ (Basilio Martín Patino, 1995) y *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero y Lola Salvador, 2006). Aunque ambas películas adoptan la retórica del documental, en el fondo plantean una ruptura con el sistema de géneros, pues no pretenden tanto representar una realidad como establecer un argumento crítico capaz de generar conocimiento.

El grito del sur. Casas Viejas utiliza la retórica de los documentales históricos que combinan metraje de archivo, declaraciones de testigos y análisis de expertos. La diferencia radica en que, partiendo de un acontecimiento real, el director combina declaraciones y documentos auténticos y falsos. La película lleva todas las marcas de autenticidad documental que cabría esperar de una película de no ficción, pero juega con el espectador ofreciendo pistas para que la autenticidad de esta película pueda ser cuestionada, es decir, mimetiza las herramientas y la retórica del discurso histórico, pero al mismo tiempo lo desacredita socavando su credibilidad institucional.

La niebla en las palmeras gira en torno a la figura (ficticia) de Santiago Bergson y a los acontecimientos, algunos de carácter histórico, que marcaron su vida. El espectador ignora desde qué lugar nos habla Bergson, pero en su discurso predomina el tono autobiográfico. El material fílmico utilizado es heterogéneo (ficción, imágenes de archivo, científicas, artísticas, cine doméstico...) y la película desarrolla una gran operación de descontextualización, o sea, un proceso de reinscripción de significantes que ejerce cierta violencia emocional e intelectual entre imágenes liberando mucha energía. Esta manipulación las despoja de su supuesta objetividad y las pone al servicio de un ejercicio crítico que cuestiona la ciencia como discurso de autoridad y su capacidad para resolver algunos problemas sociales, diluyendo así la confianza ilimitada en el poder de la razón científica y tecnológica. El montaje de *La niebla en las palmeras* nos obliga a hacernos muchas preguntas, incrementando el trabajo espectral y creando un texto caracterizado por su falta de clausura y su incoherencia, contraviniendo así las pautas del discurso histórico y científico tradicional.

El ensayo poético

La poeticidad es un elemento cualitativo que puede apreciarse ya con anterioridad en prácticas muy concretas de su homólogo literario, pero am-



Imagen 5

pliando sus posibilidades en el ensayo audiovisual donde su heterogeneidad de códigos, o el trabajo de montaje, hacen posible un cierto grado de lirismo como rasgo complementario de diferentes tipologías. *Calles y sueños* (Eduardo Menéndez Madina, 1998) nos ofrece un ejemplo donde la carga poética surge con rotundidad en determinados momentos del metraje.

El silencio antes de Bach (Portabella, 2007) plantea un intenso diálogo entre música y cine mediante la figura de un icono cultural que desborda fronteras como es el celebrado compositor alemán. La expresividad se asienta en la exploración de las posibilidades fílmicas buscando secuencias significativamente independientes y eludiendo una narrativa más lineal deudora de la literatura.

También como variante poético-ensayística, *Los mundos sutiles* (Eduardo Chaperó-Jackson, 2013) se configura en torno al poemario de Antonio Machado *Campos de Castilla*, coincidiendo con la celebración de su centenario (Imagen 5). El hecho de tomar como principal referente el trabajo del insigne poeta sevillano indudablemente connota ya un discurso cuyo resultado temático-formal tiene un marcado carácter poético, intencionalidad autoral que se apunta desde el propio

título de la obra y continúa posteriormente planteando toda una arquitectura poética.

Mediante la utilización de una voz en *off* en primera persona que dirige la argumentación, con un buscado apoyo musical y de la imagen, *Odio los paraguas* (Adrián Perea, 2017) plantea una obra metafórica que focaliza la decepción y el desencanto de las relaciones de pareja en una supuesta animadversión a los paraguas. Objeto protector bajo el que resguardarse, pero que finalmente no resulta fiable y además tiene fecha de caducidad.

El ensayo experimental

José Val del Omar, considerado el precursor de la experimentación en el cine español desde sus creaciones durante la década de los años treinta del pasado siglo, y el recientemente desaparecido Javier Aguirre, con su trabajo durante más de cinco décadas, atesoran dos importantes trayectorias a tener en cuenta dentro de esta opción ensayística.

Si el ensayo puede suponer una exploración de los límites y posibilidades que ofrece el lenguaje audiovisual, esta búsqueda expresiva se amplía cuando existe una evidente vocación experimental. Así sucede con creaciones como *Travelling* (Luis Rivera, 1972) o las animaciones de Rafael



Balerdi (*Homenaje a Tarzán*, 1969) y José Antonio Sistiaga (*Ere erera baleibu Izik subua aruaren*, 1968-1970) que, inspirándose en las propuestas creativas del canadiense Norman McLaren, pinta directamente sobre la película de celuloide. Dentro de esta tipología aparecen múltiples propuestas durante los últimos años: *Evacuación* (Colectivo Los Hijos, 2011), *Ensayo final para utopía* (Andrés Duque, 2012) o *El quinto elemento de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013), entre otros.

Pal Altoviti '07 (Samuel Alarcón, Bárbara Fluxá, 2007) es una propuesta abierta a una activa participación de cada espectador en la construcción última del significado. La abstracción ausente de anclaje espacio-temporal, mediante un plano inicial que finalmente se muestra subacuático y una inquietante utilización del sonido, se plantea imaginar la situación del palacio italiano Altoviti colonizado por las aguas del río Tíber.

En *Walsed* (Alberte Pagán, 2014) el autor gallego propone una deconstrucción del clásico experimental *Vida fantástica* (Eugène Deslaw, 1957) reduciendo sus sesenta minutos de metraje a poco más de tres, tanto en sus imágenes como en la banda sonora. Igualmente, Pagán invierte las imágenes y comprime el sonido en dos canales, uno de ellos también invertido.

El ensayo socio-político

Mercado de futuros (Mercedes Álvarez, 2011) es un trabajo que habla sobre la crisis, entendida como deterioro de una situación, pero también como transformación radical del mundo (Imagen 6). La película observa eventos y distintos espacios de la ciudad de Barcelona: una feria inmobiliaria, un congreso sobre *management*, una oficina de *trading*, los restos de un piso que está siendo vaciado, un anciano que cuida un huerto junto a las vías del tren, unos jóvenes que practican *parkour*.

Mercado de futuros es una película contemplativa que ofrece al espectador espacio para observar y libertad para reflexionar sobre lo representado. Nos enfrenta a problemas y situaciones conocidos, pero el ritmo y organización de las imágenes permite ver aquello que los medios habitualmente no muestran y considerarlo desde una perspectiva reflexiva. En ocasiones las palabras guían la reflexión y otras veces asistimos a discursos o conversaciones cazados al vuelo que interactúan significativamente con lo mostrado en las imágenes. La película se plantea como una búsqueda, un ejercicio para confrontar la realidad a través de una senda cuyo trazado solo será descubierto al final del recorrido. Esos eventos y espacios aparentemente inconexos se configuran para el espectador como interrogantes que permiten ensayar no necesariamente una respuesta cerrada, pero sí líneas de pensamiento sobre una sociedad que parece más pendiente del futuro que del presente.

Las variaciones Guernica (Guillermo G. Peydró, 2012) es un ensayo que parte de la obra encargada a Picasso por el Gobierno de la República para



Imagen 7

el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937. La película confronta fragmentos de *Guernica* con imágenes de visitantes del museo que miran el cuadro (Imagen 7), y con imágenes de archivo y audios extraídos en su mayoría de distintos programas informativos. De una u otra manera, todas las imágenes y audios seleccionados aluden a distintas formas de violencia que los poderes establecidos ejercen sobre la población civil: desde manifestaciones reprimidas por la policía en Santiago de Chile, Barcelona o El Cairo, hasta declaraciones o imágenes amenazantes de dictadores como Bashar-al-Assad o Gadafi, pasando por la conversación entre unos militares norteamericanos que atacan desde un helicóptero a civiles y reporteros en Irak. La reflexión se articula reordenando y contraponiendo imágenes que permiten al espectador revisar su pensamiento dando un nuevo sentido a significantes conocidos. La primera operación supone rescatar la obra de Picasso de su actual estatus como mercancía para consumo de turistas. Confrontar el cuadro con imágenes actuales nos permite recuperar para *Guernica* su sentido inicial como denuncia de la crueldad y brutalidad que las fuerzas franquistas ejercieron sobre la población civil. Dicha interacción consigue que esas imágenes y audios con-

temporáneos, al ser extraídos del flujo informativo cotidiano y puestos en contacto recíproco, adquieran un sentido que los rescata de la banalidad de ese flujo para ver en ellos una lógica destructiva que activa la conciencia del espectador. Este ensayo dibuja un posicionamiento estético y político creando al mismo tiempo un espacio dialógico que permite al espectador pensar libremente a partir del material que se le ofrece.

El ensayo histórico-memorístico

Como a menudo sucede con el ensayo, Guillermo G. Peydró parte en *La ciudad del trabajo* (2015) de un objeto preexistente, en este caso una obra arquitectónica (Imagen 8), para realizar una reflexión de carácter histórico-memorístico. No estamos ante un documental histórico tradicional, sino ante un ensayo que reflexiona sobre una realidad histórica posicionándose sobre ella. El punto de partida es la Universidad Laboral de Gijón, cuya construcción comienza en 1946 y dura diez años. La película muestra su evolución, sus espacios y sus actividades, intercalando en la banda de sonido reflexiones del cineasta, diálogos de películas de ficción o un audio del NO-DO. La Universidad Laboral, cuya idea inicial fue un orfanato para hijos de mineros, acabó siendo un proyecto arquitectónico de dimensiones colosales, a la altura de un régimen que necesitaba formar nuevos españoles. La interacción entre fragmentos de ficción y no ficción reflexiona sobre distintos aspectos del franquismo: el adoctrinamiento católico, la dignidad del trabajo, la educación como método de control social, el nacionalismo exacerbado que promueve la grandeza de España frente a lo foráneo. A través del montaje de imágenes y diálogos la película piensa, creando un amplio espacio in-



Imagen 8

terpretativo para que el espectador elabore su propia reflexión.

Otro planteamiento dentro de esta categoría, aunque incorporando mayor subjetividad y carga poética, es *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). La autora regresa a su pueblo natal y observa el intervalo entre dos épocas, una que se desvanece, pero que todavía da destellos de vida, y otra en proceso de instalación. Esta indagación, que adopta un tono de diario íntimo, se basa en una mirada contemplativa que organiza su reflexión sobre dos temporalidades: una es la de la aldea y sus habi-

Imagen 9



tantes (las estaciones, las actividades cotidianas, los recuerdos); la otra es el tiempo histórico que a cada paso emerge en el paisaje del pueblo (fósiles de dinosaurios, el dolmen, las ruinas romanas o la torre árabe). Estas temporalidades se superponen y entran en contacto, porque los habitantes del pueblo conviven con naturalidad con las huellas de otras civilizaciones sabiéndose a su vez parte de una civilización que desaparece (Imagen 9). Con un tono pausado y sin un guión cerrado, hay en la película una actitud de espera respetuosa a que las cosas sucedan, una mirada tranquila que sabe encontrar la belleza y la poesía en las personas y paisajes que retrata, dando como resultado un encuentro entre la subjetividad y un mundo cuyos límites temporales escapan a la memoria (Mínguez, 2012: 69).

El ensayo sobre arte

En los propios títulos de *El jardín imaginario* (Guillermo G. Peydró, 2012) la película se presenta de manera expresa como film-ensayo y como película sobre arte. Comienza con un preludio epistolar cuyo tono y aroma nos recuerda al maestro francés del ensayo cinematográfico Chris Marker. Dicha introducción nos habla desde el jardín de esculturas que dejó Máximo Rojo en un pueblo

de Guadalajara (Imagen 10). Este conjunto escultórico representa el arte fuera del arte, el arte no constreñido por la cultura institucionalizada o por el mercado. Este ejemplo de *art brut* es solo el inicio de un viaje que nos llevará por la geografía parisina en busca de las huellas del ensayo y al encuentro de distintos artistas y espacios creativos. En este recorrido la película se piensa a sí misma y afirma su proximidad a la poesía y la música, revelándose como un aprendizaje intelectual y emocional que requiere una mirada propia.

Otro ejemplo de esta tipología es *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997). También es una película con una profunda autoconciencia, si bien su capacidad de autorreflexión se orienta a lo metacinematográfico. La película construye un enunciador muy marcado que reflexiona más con imágenes que con palabras demandando un espectador activo que debe conocer distintos códigos e intertextos. Este carácter dialógico propone una reflexión sobre el tiempo, sobre cómo la imagen pretende capturarlo y una cierta conciencia del cine como lenguaje en trance de desaparecer. Este tono crepuscular nos recuerda el carácter inevitablemente efímero del ser humano. *Tren de sombras* se mueve sin prejuicios entre la ficción y la no ficción, es una ficción disfrazada de docu-

mental. Esta transfiguración y el componente experimental de la película son muy convenientes para la reflexión que se propone.

4. EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO ESPACIO ABIERTO

La elaboración de la presente propuesta taxonómica conlleva una dificultad inherente a la propia naturaleza multiforme y difícilmente definible del ensayo audiovisual, con creaciones que presentan un alto nivel de hibridación y pueden situarse en los márgenes de varias categorías. Como posibles líneas de investigación futura podemos considerar nuevos géneros surgidos en el seno de las actuales prácticas digitales como es el caso del documental multimedia interactivo (Gifreu-Castells, 2011), con sus distintos soportes y plataformas, así como la posibilidad de narrativas transmedia en el ámbito de la no ficción (Gifreu-Castells, 2016).

El ensayo audiovisual conecta con otros movimientos culturales vinculados a las nuevas tecnologías y a los nuevos desarrollos expresivos del yo. Esta forma se enfrenta no tanto al método científico, sino a las estructuras de una academia con otros intereses y preocupaciones no estrictamente relacionados con las necesidades del conocimiento.

Imagen 10



El ensayo no impone a la realidad esquemas científicos prefijados, sino que la acepta en su complejidad incluso a costa de no ser capaz de comprenderla o abarcarla en su totalidad. Podríamos decir que el cine-ensayo es objetivo en la medida en que reconoce sin problema su propia subjetividad.

Como hemos visto, el ensayo audiovisual no se puede pensar como un conjunto de compartimentos estancos, sino que las categorías son espacios abiertos en los que se combinan características y tendencias en distintos grados. *Variaciones Guernica* es un ensayo político, pero parte de una obra artística y al mismo tiempo es cine de archivo que mediante el montaje resignifica las imágenes y nos permite verlas con otra mirada; *El cielo gira* es un ensayo histórico-memorístico, pero lo poético constituye su esencia expresiva. Igualmente, hemos categorizado *Tren de sombras* como cine sobre arte, pero también es un falso documental y a veces aparece etiquetado como experimental. Incluir una obra en una u otra variante tipológica exige, por tanto, identificar el elemento predominante. La tipología que proponemos aspira no a marcar fronteras inamovibles, sino a establecer una geografía de aspectos formales y temáticos en la que el ensayo se mueve con bastante libertad. Una cartografía de territorios conectados y a veces superpuestos que opera en torno a tres ejes de influencia: el sujeto, el lenguaje y el referente.

La preponderancia del sujeto abre distintas posibilidades según predomine el yo (diario, autobiografía, autorretrato, cuaderno de viaje), el yo/tú que da lugar a un esquema dialógico entre dos voces (la carta filmada) o la tercera persona que da paso a un ensayo de carácter testimonial. En la segunda opción es el lenguaje el que adquiere mayor relevancia, bien porque se reflexiona a través de la exploración o la innovación (experimental), bien porque se juega a la resignificación (cine de reciclaje, falso documental), bien porque se busca una expresión donde prevalece lo estético (ensayo poético). En la tercera opción sujeto y lenguaje no desaparecen, pero tienen una presencia más

discreta pues la reflexión pone en primer término al referente dando lugar a una amplia variedad de temas que se pueden sintetizar en tres ámbitos recurrentes: el ensayo socio-político, el ensayo histórico-memorístico y el ensayo sobre arte. Creemos, en definitiva, que un buen número de películas habitualmente etiquetadas como documentales pueden beneficiarse de un análisis más productivo y riguroso si son leídas a la luz de la tipología aquí presentada, ya que permite comprender mejor la naturaleza compleja de estas obras, así como la relación que establecen con el espectador. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
- 1 El catálogo puede consultarse en: <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/ensayo/catalogo.htm>
- 2 La correspondencia establecida entre José Luis Guerin y Jonas Mekas fue una iniciativa comisariada en 2011 por Jordi Balló para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en el contexto de la exposición titulada *Todas las cartas. Correspondencias fílmicas*. El intercambio epistolar entre Guerin y Mekas comprende un periodo de diecisiete meses para un total de nueve cartas.
- 3 Esta película fue escrita y dirigida por Basilio Martín Patino para Canal Sur Televisión en 1995 y formaba parte de *Andalucía: un siglo de fascinación*, una serie de siete capítulos sobre la identidad, historia y mitos de Andalucía.

REFERENCIAS

- Adorno, T. (1962). *El ensayo como forma. Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Arredondo, M.^a S. (1988). Sobre el ensayo y sus antecedentes: *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los Ríos. 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7, 167-174.
- Aullón de Haro, P. (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.
- Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Cine documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra.
- Català, J. M. (2009). El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del collage. En S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (pp. 301-330). Madrid: Ocho y medio.
- Català, J. M. (2014a). El cine y la hermenéutica del movimiento: retórica y tecnología. En J. M. Català (ed.), *El cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (pp. 21-66). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de València.
- Català, J. M. (2014b). *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cruz, I. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En N. Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Barcelona: Gedisa.
- Cruz, I. (2021). Del ensayo literario al ensayo audiovisual: correspondencia y estrategias. *Arbor*, 197(801), a611. <https://doi.org/10.3989/arbor.2021.801001>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*, 19(2), 75-106.
- Gifreu-Castells, A. (2011). El documental multimedia interactivo como discurso de la no ficción interactiva. Por una propuesta de definición y categorización del nuevo género emergente. *Hipertext.net: Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva*, 9. Recuperado de <http://arxiu-web.upf.edu/hipertextnet/numero-9/documental-multimedia.html>
- Gifreu-Castells, A. (2016). El ámbito de la no ficción interactiva y transmedia. Aproximación a cuatro formas de expresión narrativa. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 32(9), 871-89.
- Gómez Martínez, J. L. (1981). *Teoría del ensayo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luckács, G. (1975). Sobre la esencia y forma del ensayo. En *El alma y las formas. La teoría de la novela* (pp. 15-39). Barcelona: Grijalbo.
- Mínguez, N. (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, 63-82.
- Mínguez, N. (2019). El ensayo epistolar: la correspondencia fílmica entre Erice y Kiarostami. En N. Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 155-172). Barcelona: Gedisa.
- Mínguez, N., Manzano-Espinosa, C. (2020). El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias. *Communication and Society*, 33(3), 17-32. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.17-32>
- Monterrubio, L. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Peydró, G. (2019). Formas de pensar en imágenes: el cine-ensayo como laboratorio y como brújula. En N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 211-225). Madrid: Gedisa.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press.
- Torné, G. (2016). Introducción. El ensayo de su tiempo. En G. Torné (Ed.), *Ensayos: diario de Italia. Correspondencias, efemérides y sentencias* (pp. 9-17). Barcelona: Penguin Clásicos.
- Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, 68, 87-99.
- Weinrichter, A. (2007). El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 18-49). Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

VARIANTES TIPOLOGICAS DEL ENSAYO AUDIOVISUAL ESPAÑOL

Resumen

Partiendo de una revisión que repasa las raíces literarias del ensayo y del análisis de doscientas obras representativas, el presente artículo propone el establecimiento de una tipología aplicada al estudio del ensayo audiovisual español, mediante la identificación de aquellas variables que trazan una geografía de los aspectos formales y temáticos que mejor lo definen. De este modo, se demuestra su operatividad en torno a tres grandes ejes de influencia que permiten diferentes grados y niveles de plasmación: el sujeto, el lenguaje y el referente. El predominio del sujeto da lugar a variantes como el diario, la carta filmada o el ensayo testimonial. En la segunda opción adquiere preponderancia el lenguaje dando lugar al ensayo poético, de reciclaje, experimental y al falso documental. Por último, cuando la reflexión pone en primer término al referente, surgen el ensayo sobre arte, el socio-político o el histórico-memorstico.

Palabras clave

Ensayo audiovisual; cine-ensayo; no ficción; taxonomía; géneros.

Autores

Norberto Mínguez Arranz es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid. Contacto: norberto@ucm.es

Alberto Fernández Hoya es Profesor Ayudante Doctor en la URJC (Madrid). Contacto: alberto.fernandezh@urjc.es

Referencia de este artículo

Mínguez-Arranz, N., Fernández Hoya, A. (2022). Variantes tipológicas del ensayo audiovisual español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 211-226.

TYPOLOGICAL VARIATION IN SPANISH AUDIOVISUAL ESSAY

Abstract

Taking as a starting point a review of the literary roots of the essay and an analysis of two hundred representative Spanish essay-films, this article proposes the establishment of a typology in order to study the Spanish audiovisual essay by identifying those variables that draw a geography of formal and thematic aspects that best define it. In this way, the typology proves its operability around three main areas of influence that allow different degrees and levels of expression: subject, language and referent. The predominance of the subject gives rise to the diary, the film-letter or the testimonial essay. In the second option, it is language that acquires preponderance through poetic essays, found footage films, experimental essays or documentary fakes. In the third option, the reflection puts the referent at the front, giving rise to the essay on art, the socio-political essay or the historical-memorial essay.

Key words

Audiovisual Essay; Essay film; Non-Fiction; Taxonomy; Genres.

Authors

Norberto Mínguez Arranz is Professor of Audiovisual Communication at Universidad Complutense de Madrid. Contact: norberto@ucm.es

Alberto Fernández Hoya is Assistant Professor at URJC (Madrid). Contact: alberto.fernandezh@urjc.es

Article reference

Mínguez-Arranz, N., Fernández Hoya, A. (2022). Typological Variation in Spanish Audiovisual Essay. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 211-226.

recibido/received: 21.10.2021 | aceptado/accepted: 05.04.2022

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

ESTRATEGIAS VISUALES Y METAFICCIONALES PARA LA REIVINDICACIÓN DEL LEGADO EN CANDYMAN (NIA DACOSTA, 2021)

ALEJANDRO LÓPEZ LIZANA

I. INTRODUCCIÓN: «CREE EN MÍ»

Durante toda la película, el monstruoso protagonista de *Candyman*, *el dominio de la mente* (Candyman, Bernard Rose, 1992) muestra una implacable obsesión por pervivir en la memoria colectiva. Sus víctimas predilectas son aquellas que pronuncian su nombre cinco veces frente a un espejo, un desafío que lleva implícita la incredulidad del invocador: Candyman mata a quienes no se toman en serio su amenaza y, al hacerlo, alimenta su propio mito. Es por eso por lo que se ve obligado a intervenir cuando Helen, una estudiante de doctorado especializada en leyendas urbanas, descubre una banda criminal que operaba aprovechándose de la reputación del espíritu. Con un culpable terrenal al que responsabilizar de los asesinatos en Cabrini-Green, Candyman corre el riesgo de perder la fe de sus fieles, lo que le impulsa a derramar más sangre inocente para que su leyenda perdure.

Por su parte, el encuentro con lo sobrenatural sume a Helen en una crisis existencial que se agudiza al ser detenida injustamente por el asesinato de su amiga Bernadette, pero el punto culminante de dicha crisis llega cuando la joven descubre su asombroso parecido físico con la antigua amante de Candyman. El monstruo, determinado a obrar un *milagro* que lo haga inmortal, seduce a Helen para que se una a él. Si bien la joven termina por traicionarlo para salvar al pequeño Anthony del fuego que estaba a punto de consumirlos a los tres, la promesa de Candyman se cumple. Tras su muerte, un grafiti en homenaje a Helen pasa a engrosar los muros de Cabrini-Green, mientras que su inclusión en el mito de Candyman queda sellada cuando, abrazando su nueva naturaleza espectral, la mujer asesina a su marido en venganza por haberla engañado con una estudiante.

Si la trascendencia espiritual que Candyman le promete a Helen no se limita a su transformación en espectro, sino que debe entenderse como

su integración en una leyenda digna de ser recordada y (re)contada (Wyrick, 1998: 101), este anhelo de inmortalidad se consuma también desde una perspectiva metacinematográfica. En este sentido, el gran éxito de la primera entrega supuso una doble garantía de que el legado de Candyman seguiría ampliándose gracias a la más que previsible producción de secuelas. Y la última de ellas —Candyman (Nia DaCosta, 2021)— vuelve a ahondar en esta idea: en el clímax de la cinta, cuando Anthony se despidе de su novia tras haber sido asimilado por el espíritu, lo único que quiere de ella es que cuente todo lo que ha ocurrido para impedir que caiga en el olvido. Así, la inagotable recuperación de iconos que caracteriza al cine de terror permite a Nia DaCosta y Jordan Peele realizar un juego metaficcional entre la vocación de Helen/Anthony por desentrañar la leyenda de Candyman, la necesidad que este tiene de que se hable de él y la propia relación entre los creadores de la secuela, su producto y la película original en la que se han basado. En última instancia, pues, Anthony resucitando a Candyman (que llevaba años inactivo) remite a la revitalización de la saga por medio de la película de 2021. Pero esta revitalización no debe entenderse solo en sentido comercial, sino también temático. Frente a la noción de que la producción exacerbada de secuelas y *remakes* fue uno de los síntomas (o causas) de la crisis del cine de terror en los 2000 (Hantke, 2010), la condición de secuela de *Candyman* enriquece la obra al expandir la noción de legado inherente a su predecesora.

Llegados a este punto, resulta oportuno examinar la continuidad temática entre ambas. Koven (1999: 158) cita a Danielson (1979) y a Wood (1979) para argumentar que el desarrollo del terror como género y de las dinámicas monstruo-víctima reflejan las tensiones de la sociedad del momento¹. En esta misma línea, Knöppler ha sugerido que la producción de un *remake* revela o bien la vigencia de los temas del film original o bien la necesidad de actualizarlos al clima cultural contemporáneo

(2017: 10)²; así, la comparación entre ambas obras permite abordar la evolución de los temas que tratan (2017: 12). En el caso que nos ocupa, Falvey, Hickinbottom y Wroot (2020: 5) citan a Peele como máximo exponente del «terror revisionista» (*revisionist horror*), una corriente contemporánea caracterizada por emplear «la popularidad de la oscura temática del género como un medio para escudriñar las preocupaciones prevalecientes en la sociedad»³. No es de extrañar, pues, que su adaptación de *Candyman* naciera con el propósito de revisar la problemática racial suscitada por la primera entrega.

En consecuencia, el presente artículo abordará en primer lugar las circunstancias de la recuperación del *Candyman* de 1992 por parte de la secuela de 2021, así como el modo en que las ideas de legado y memoria, centrales para el argumento de las dos películas, tienen su reflejo en la planificación de la saga y en su potencial lectura política.

2. EXAMINANDO EL PASADO

Antes del estreno de *Candyman* en 1992, la comunidad negra estadounidense no contaba con ningún icono que pudiese compararse a los Freddy Krueger, Michael Myers y demás estrellas del *slasher*: no en vano, Virginia Madsen, la actriz que dio vida a Helen, afirmó en 2012 que la versión cinematográfica de *Candyman* nació con la idea de ser «un Drácula afroamericano» (Caprilozzi, 2012). Veinte años atrás, sin embargo, la propia Madsen había temido que el público rechazara la idea de un asesino negro, llegando incluso a comentar que «no creía que la película fuese a gustarle a Spike Lee» (Lovell: 1992).

Lo cierto es que *The Forbidden*, el relato de Clive Barker en el que se basó la cinta, no hacía referencia alguna a la raza de Candyman. Por ello, como indica Madsen, Bernard Rose sabía que la película daría que hablar cuando eligió a Tony Todd para interpretar el papel y decidió trasladar la acción de Liverpool a Chicago (Caprilozzi, 2012). No obstan-

te, su iniciativa no fue apreciada por toda la crítica. Aun reconociendo que la película trata de dirigir su crítica social de manera bienintencionada, Judith Halberstam argumentó que, a la hora de la verdad, el terror «[...] se estabiliza en el cuerpo espectral del hombre negro, cuya monstruosidad se resuelve en su deseo por la mujer blanca y sus tendencias homicidas hacia las negras» (Halberstam, 1995: 5)⁴.

Nótese que Jordan Peele, guionista y productor de la secuela de 2021, ha justificado su recuperación de la franquicia reivindicando la importancia que la película original tuvo para su generación (Collis, 2020). Dicho esto, para la también guionista y directora Nia DaCosta era fundamental que esta vez la historia se articulase desde las «*black lens*» (Travis, 2020). Esta decisión debe entenderse en dos sentidos: por un lado, desde la consideración como receptor primario del espectador negro, cuya existencia no suele tenerse en cuenta en este tipo de producciones (Sobande, 2019: 239) y para quien, a menudo, el auténtico terror consiste en verse reducido a un «producto abyecto de la imaginación blanca» (Wester, 2012: 25). Por otro lado, la *Candyman* de 2021 omite al personaje de Helen para centrarse en Brianna y, sobre todo, Anthony, cuya experiencia es el eje central de la película. Al ceder el protagonismo a una mujer caucásica de clase media, la *Candyman* de 1992 fue acusada de perpetuar el tópico del salvador blanco (Briefel y Ngai, 1996: 79), e incluso de menoscabar la reappropriación del *privilegio* de asustar y ser asustado que por primera vez en la historia del género era ejercido por la comunidad negra (Briefel y Ngai, 1996: 85, 90). Pero Anthony, al contrario que el primer *Candyman*, no es un mero exponente de la negritud entendida como trasunto de una otredad monstruosa⁵, sino que es tratado como un sujeto sintiente⁶ en su paulatino proceso de degradación física y psicológica.

Como se abordará más adelante, existen innegables paralelismos entre Anthony y Helen. Para empezar, ambos son extraños en Cabrini-Green

que emprenden la tarea de desentrañar la leyenda de *Candyman* por motivos egoístas. Movidos por su (acaso premonitorio) deseo de reconocimiento, los investigadores se sumergen en los testimonios de vecinos y expertos para reconstruir una leyenda de la que, sin saberlo, habían formado parte desde el principio: Helen como reencarnación de la antigua amante de Daniel Robitaille y Anthony como el *bebé milagro* de la primera entrega, destinado finalmente a revitalizar la creencia en *Candyman* entre los habitantes de Cabrini-Green, que habían jurado no volver a invocarlo tras los sucesos de 1992. La principal diferencia es que, mientras que Helen conserva su individualidad al convertirse en espectro, Anthony se fusiona con *Candyman* tras ser abatido por la policía. DaCosta y Peele introducen aquí la idea de que *Candyman* nunca fue un único hombre, sino que se trata de una *colmena* conformada por cientos de víctimas que recoge todo el dolor y las injusticias sufridas por los afroamericanos (Langston League, 2021: 43). Al convertirse en símbolo del trauma intergeneracional, la idea de que *Candyman* castigue a quienes no creen en él adquiere un componente de lucha social. De forma consecuente, la inversión de la monstruosidad hegemónica que DaCosta lleva a cabo con Anthony es extrapolable a sus víctimas. Mientras que en la primera entrega *Candyman* asesina a una mujer negra inocente, en la secuela solo ataca a blancos que muestran algún comportamiento abyecto y racista (*bullying* en el caso de las chicas del baño, el despotismo del dueño de la galería, el clasismo de la agente o la brutalidad de los policías). Esto permite además esquivar una preocupación frecuente de los artistas afroamericanos: la representación del ejercicio de violencia y opresión entre negros (Wester, 2012: 254).

Por otra parte, la colectivización del monstruo titular conecta con que la película de 2021 fuese bautizada como *Candyman*, sin numeración o subtítulo alguno que aclare su posición en la saga (un recurso habitual para distinguir *remakes*, pero no en secuelas directas). Igual que el espectro se



Imagen 1. Troy cuenta la leyenda de Helen. © 2020 Universal Pictures y MGM Pictures

revela como una amalgama de rostros e historias distintas, la coincidencia en el título sugiere que la continuidad con respecto a la *Candyman* de 1992 no es lineal, sino que existe una confluencia en torno a la misma mitología. El modo en que la versión de 2021 encaja en la franquicia contribuye también a este efecto: al tomar como referencia solo la película de Bernard Rose y obviar tanto *Candyman 2* (*Candyman: Farewell to the Flesh*, Bill Condon, 1995) como *Candyman 3: el día de los muertos* (*Candyman 3: Day of the Dead*, Turi Meyer, 1999)⁷, la saga en su conjunto se convierte en una suma de testimonios que no siempre coinciden. Así, la coexistencia de versiones diferentes de la historia es un reflejo de cómo sus protagonistas reconstruyen el mito a partir de fuentes contradictorias entre sí.

La ausencia de Helen en la *Candyman* de 2021 también es aprovechada para ahondar en esta

LA COINCIDENCIA EN EL TÍTULO SUGIERE LA IDEA DE QUE LA CONTINUIDAD ENTRE AMBAS PELÍCULAS NO ES LINEAL, SINO QUE EXISTE UNA CONFLUENCIA EN TORNO A LA MISMA MITOLOGÍA

discusión. Al comienzo de la película, el hermano de Brienne le cuenta a la pareja una versión de la leyenda de Helen Lyle muy distinta a la que conocemos: que, después de una ola de asesinatos, la mujer trató de quemar vivo a un bebé, pero ella misma se arrojó al fuego cuando los vecinos de Cabrini-Green lograron reducirla y arrebatárselo. Tan llamativa como esta versión apócrifa de los hechos es el modo en el que DaCosta los expone, pues el relato es representado mediante un teatro de siluetas que interrumpe la escena en el piso de Anthony y Brienne. Dichas figuras son empleadas de forma continua a lo largo de la cinta como sustituto del *flashback* o de la narración directa en boca de alguno de los personajes; de forma destacada, una de las secuencias iniciales sirve también como adelanto de la aparición del propio Candyman, si bien en esta ocasión se revela que es un niño quien juega con ellas. Más allá de su potencial para generar tensión, el tono de fábula o de juego infantil acrecienta la sensación de que lo narrado no es fiable. Por último, y en relación con lo expuesto anteriormente, el teatro de sombras permite eludir por completo la representación explícita de violencia contra víctimas negras.

En contraste, en los compases iniciales de la película de 1992, la voz en *off* de *Candyman* da

paso a un primer plano de Helen; esta se encuentra en la universidad, entrevistando a una alumna cuya historia sobre el espectro es presentada en forma de *flashback*. Más tarde, durante la cena en la que el profesor Purcell le detalla la muerte de Daniel Robitaille, no existe ningún apoyo visual al relato, sino que la cámara se centra en el discurso del hombre. Ambas estrategias se combinan en la *Candyman* de 2021 durante el encuentro de Anthony con Billy Burke, el vecino de Cabrini-Green que le habla por primera vez de Candyman. De forma destacada, los únicos casos en los que la película recurre al *flashback* son los momentos en que Billy habla de sus experiencias como testigo; todos los demás relatos, incluido el momento en que Anthony confirma que él era el bebé de la leyenda de Helen, son representados mediante el teatro de sombras. Al tratarse de un testimonio directo, la veracidad del *flashback* de Billy está fuera de dudas, y su papel de experto se confirma al encontrarle leyendo una novela de Clive Barker (la fuente extracinematográfica en la que se originó Candyman). En un giro irónico, sin embargo, el niño al que se ve jugar con las figuras al comienzo resulta ser el propio Billy de pequeño, que lleva años planeando el regreso de Candyman y ha

estado manipulando a Anthony para conseguirlo. Así, el contraste entre el realismo del *flashback* y el carácter lúdico-popular del teatro de siluetas resulta ser una estrategia para jugar con las expectativas del espectador. Si bien la exploración del espacio entre leyenda y realidad ya era central a la primera *Candyman* (Wyrick, 1998: 89-91), DaCosta y Peele profundizan en esta cuestión valiéndose de una falsa dicotomía entre recursos narrativos aparentemente antagónicos que resultan compartir autoría.

3. PARALELISMOS Y VISIONES ESPECULARES

Hasta ahora se ha hecho referencia a cómo una parte de la crítica ha señalado que la dinámica asesino-víctima de Candyman y Helen perpetuaba dualidades de género y raza. Más recientemente, sin embargo, Lucy Fife Donaldson ha sugerido que la conexión entre ambos personajes se perfila por medio de estrategias de representación complejas que los convertiría en dobles, más que en figuras binarias (Donaldson, 2011). Aunque ambas propuestas no son excluyentes, la sustitución de Helen por Anthony en la secuela de 2021 no solo esquivaba la problemática en la que incurrió su predecesora, sino que se vale de esta imagen del doble para enfatizar la relación entre las dos películas.

En primer lugar, y al contrario de lo que sucede con las *final girls* de los *slashers* (Clover, 1992), Candyman nunca trata de matar a Helen y Anthony, sino que emplea una estrategia de desestabilización emocional que anticipa un destino especial para ambos. En su análisis de la escena en la que Candyman se presenta ante Helen por primera vez, Donaldson (2011) ha observado que el carácter disruptivo del encuentro está estructurado a partir de la experiencia visual de la



Imagen 2. Billy sosteniendo el libro de Clive Barker. © 2020 Universal Pictures y MGM Pictures

mujer: el plano de su rostro, en estado de trance, es interrumpido por la imagen del monstruo y por cortes fugaces en los que vemos los grafitis de Cabrini-Green, los cuales revelan tanto su creciente malestar como la naturaleza sobrenatural del fenómeno. Anthony, por su parte, queda catatónico tras sus sucesivos encuentros con Candyman, aunque el detonante definitivo es la conversación en la que su madre le confiesa la verdad sobre su origen. Como en la escena de Helen, un largo plano del rostro de Anthony se interrumpe para mostrar tanto la fuente de su pesadumbre (su propia madre mientras le cuenta la historia) como una serie de imágenes irreales (varios cortes del teatro de sombras). Las similitudes en la planificación visual tienen un doble sentido narrativo pues, además de acentuar el papel de Helen y Anthony como víctimas, estas se producen justo en el momento en que Anne-Marie rememora el momento en que la primera salvó la vida del segundo.

En segundo lugar, parte de la estrategia de desestabilización de Candyman consiste en hacerles parecer culpables de crímenes que no han cometido. Este intercambio de culpa es, para Ian Conrich (2015: 112), uno de los rasgos definitorios del *post-slasher*⁸. Debido a la imposibilidad de acusar a una entidad sobrenatural, Helen es perseguida y arrestada, lo que le supone un evidente desgaste psicológico por mucho que ella se declare incapaz de hacer cosas tan horribles. La secuela, por su parte, adapta esta premisa en clave reivindicativa, con la policía abatiendo a Anthony sin pruebas e incluso coaccionando a Brianna para que testifique. No obstante, y aunque es cierto que ninguno de los dos asesina a nadie, ambas películas juegan con la idea de culpa también a nivel estructural: Helen, desde la posición de superioridad que ella misma asume al entrar en Cabrini-Green, se sacrifica en una suerte de expiación del liberalismo blanco que mantiene deprimido el barrio (Briefel y Ngai, 1996:



Imagen 3. Anthony experimenta una ilusión en el espejo. © 2020 Universal Pictures y MGM Pictures

79, 88), y, ya en 2019, Anthony no puede sino admitir que forma parte de los artistas e intelectuales responsables de la gentrificación del barrio.

Llegados a este punto, los paralelismos y desdoblamientos entre los tres personajes principales de la saga se explicitan en la secuela cuando, en escenas como la del ascensor o la de la visita a la crítica de arte, Anthony ve el reflejo de Candyman en lugar del suyo propio, lo que anticipa su inevitable unión. Esto remite a uno de los elementos visuales más predominantes de la misma: el espejo. Desde un punto de vista práctico, se trata de un objeto ampliamente utilizado en el cine de terror por su potencial para sorprender y subvertir expectativas. Por ejemplo, el asesinato de Clive Privler se produce en una galería de arte llena de cristales que revelan el contorno de Candyman mientras este, invisible, ejecuta su venganza. En cambio, durante la escena en la que

SU CAPACIDAD PARA ATRAER Y PARA REDIRIGIR LA MIRADA CONVIERTEN AL ESPEJO EN UNA PUERTA HACIA LO SOBRENATURAL

Anthony invoca al espectro, el espejo se encuentra en penumbra: la cámara se centra en el pintor y Brianna, rebajando la tensión del momento ante la imposibilidad de distinguir lo que ellos ven. Su capacidad para atraer y para redirigir la mirada convierten al espejo en una puerta hacia lo sobrenatural y, en consecuencia, en un espacio de confrontación, pero también de introspección. Nótese que el ritual requiere que el invocador mantenga la vista fija en su reflejo mientras pronuncia el nombre de Candyman cinco veces⁹; es decir, que sea capaz de aguantar su propia mirada. Por lo general, las víctimas de Candyman son capaces de ejecutarlo sin remordimientos porque no creen en sus consecuencias, ni, por extensión, en Candyman. La única excepción es Brianna: plenamente consciente de la existencia del monstruo, la joven emplea la invocación para castigar a la policía por asesinar a Anthony, por lo que no es objetivo de la masacre. A cambio, el ritual le exige buscar de forma activa su propia mirada y enfrentarse a ella, exteriorizando la lucha contra su conciencia.

Ahondando en el potencial introspectivo del espejo, una innovación de la película de 2021 con respecto a su predecesora es la idea de que este sirva para cambiar la perspectiva del que mira. Este es, al menos, el fin con el que Anthony concibe su instalación para la galería de arte: basándose en la leyenda de Candyman, su propuesta consiste en instalar un espejo corriente que, al ser abierto, revela una pequeña estancia de iluminación ominosa y repleta de cuadros que tratan el sufrimiento de la comunidad negra. La invitación al juego es, a su vez, una invitación a reflexionar, a enfrentarse con la realidad, pero Anthony lo planifica en un momento en el que aún no cree en lo sobrenatural. Más adelante, tras el asesinato de Clive y su novia en la galería, Brianna sorprende a Anthony sumido en un trance frente al espejo del baño: este es el punto en el que empieza a sufrir el efecto hipnótico de Candyman, simbolizando un cambio en la significación del objeto para el pintor.

Otro aspecto interesante de la instalación es su parecido externo con el espejo de Helen. En la primera entrega, al retirar el armarito de la pared, la joven descubre un hueco que comunica su piso con el de al lado. Esto conduce a la revelación de que su apartamento fue construido siguiendo los mismos planos que los bloques de la cercana Cabrini-Green, lo que, a su vez, explicaría de forma racional las muertes atribuidas a Candyman en tanto que cualquiera podría cruzar de un piso a otro a través del espejo. Tanto esta teoría como la instalación de Anthony tratan en vano de domesticar la naturaleza sobrenatural del espectro bajo la premisa de que es posible *descubrir* la verdad con la misma facilidad con la que ambos descubren una estancia oculta. Una vez más, la *Candyman* de 2021 se convierte en un reflejo de la de 1992, con la salvedad de que, en este caso, el juego de espejos es doble: Anthony está ligado a Helen y esta está ligada a Candyman por medio de su vivienda, cuyas similitudes arquitectónicas con las casas de Cabrini-Green quedan ensombrecidas por las profundas diferencias socioeconómicas entre ambas zonas residenciales (Briefel y Ngai, 1996: 81).

La importancia del espacio urbano para ambas películas es, de hecho, notoria desde sus respectivas secuencias iniciales. En la *Candyman* de 1992, un plano aéreo sigue el recorrido de los coches por una de las muchas autopistas que atraviesan y dividen la ciudad. A continuación, la música de Philip Glass da paso a la voz de Candyman, que se dirige al espectador mientras un enorme enjambre de abejas levanta el vuelo y engulle los rascacielos antes de que, por fin, aparezca Helen. Como indica Abbot, si el discurso del monstruo adscribe la película al *slasher*, el plano de Chicago reivindica una localización urbana impropia del género, que hasta entonces estaba más habituado a zonas rurales o residenciales que al corazón de una ciudad (Abbot, 2015: 69-71). La *Candyman* de 2021, por su parte, comienza con una cita a la original: nada más concluir el *flashback* con la historia de Billy y Sherman Fields, la cámara recorre también las

calles de Chicago, pero esta vez grabando desde abajo hacia arriba. En lugar de con Candyman y sus abejas, la secuencia culmina con un plano en rotación hasta enfocar al hermano de Brianna y su pareja, que se dirigen a la cena en la que Troy les contará la historia de Helen. De este modo, la secuela se presenta a sí misma como un reflejo de la original, heredando de esta la noción de que el héroe y el villano de la historia están conectados a través del paisaje urbano (Abbot, 2015: 70).

Así, el montaje permite anticipar un punto central de la trama de las dos películas. El proyecto fallido de Cabrini-Green constituye una convención del *slasher* que Carol Clover bautizó como «el lugar terrible» (*the terrible place*); es decir, una localización a priori segura que, sin embargo, termina siendo mortal para los protagonistas (Clover, 1992: 30-31). Lejos de ser una representación fiel del auténtico Cabrini-Green, la versión cinematográfica de esta área residencial evoca un laberinto de pasillos y túneles reminiscente de la tradición gótica (Abbot, 2015: 76) que ha sido desposeído de sus habitantes para potenciar la ilusión de un paraje remoto y olvidado (Briefel y Ngai, 1996: 82). El lugar terrible evoca una «concentración de memorias» en la que lo real y lo imaginario se confunden entre sí (Abbot, 2015: 70).

4. ARTE Y MEMORIA

Un ejemplo perfecto de cómo el Cabrini-Green cinematográfico se configura como laberinto epistemológico es el lema «*Sweets for the sweet*», que puede leerse en varios grafitis de la zona. Por un lado, la frase hace referencia tanto a Candyman como al tráfico de drogas local, lo que fomenta una doble lectura del espacio urbano en clave mítica e histórica; por otro lado, la atmósfera decadente del área convierte un escenario real en el terreno perfecto para el lugar terrible del *slasher* (Abbot, 2015: 75). Para Wyrick, además, los grafitis son un signo de reposición de la ciudad producido por los marginados¹⁰, y recuerda que los intentos de Helen por apropiarse de este espacio imponiéndole sentido culminan con ella misma siendo *poseída* por el grafiti en el que la inmortalizan tras su sacrificio (Wyrick, 1998: 93). En este sentido, la ráfaga de imágenes mentales de estos grafitis que Candyman emplea para desestabilizarla simbolizaría así el derribamiento de sus ideas preconcebidas en torno a Cabrini-Green. Con anterioridad a ese punto, de hecho, la metodología que Helen emplea durante su investigación en el barrio revela un tratamiento del espacio como mera fuente de datos para apoyar

Imagen 4. Anthony fotografiando las paredes de Cabrini-Green. © 2020 Universal Pictures y MGM Pictures



sus teorías; como indica Donaldson (2011), la posición de la cámara y el montaje se centran en la mirada de la mujer más que en los detalles del lugar, y la actitud confiada de la investigadora manifiesta que prefiere ignorar la realidad (incluyendo el peligro potencial al que se enfrenta) con tal de extraer más información.

Cabe mencionar que, en el relato original de Clive Barker, Helen no realiza su tesis sobre leyendas urbanas, sino que estudia los grafitis de Liverpool. Esta transición de la imagen a la palabra como objeto de estudio es revertida en la *Candyman* de 2021 por medio de Anthony, un artista desesperado por salir de una crisis creativa. Aunque los dos acuden a Cabrini-Green con el mismo equipo para documentarse (una cámara de fotos y una grabadora o una libreta), la importancia que estos objetos tienen para cada uno se invierte: no es casualidad que lo primero que veamos tras el encuentro de Anthony con Billy sea al protagonista pintando en su estudio, mientras que Helen se dedicaba a transcribir notas para su tesis. Esto anticipa un giro hacia lo visual que se manifiesta de varias maneras. Por ejemplo, ya se ha hecho referencia a cómo la secuela introduce las secuencias con el teatro de sombras como apoyo a la narración; en contraste, la escena de la película original en la que Helen entrevista a la estudiante hace un evidente énfasis en la oralidad del acto, con la cámara deteniéndose en la grabadora y en la expresión atenta de Helen. Además, como sugiere Koven, el *flashback* con el que se presenta el relato puede interpretarse como un universo espejo dentro de la diégesis, de forma que Helen escucha la historia de su estudiante igual que si viera una película (Koven, 1999: 161). Para Bernard Rose, continúa Koven, el cine es «un medio de narración [...] ligado a la tradición oral» (Koven, 1999: 161), pero la concepción de DaCosta parece ser la contraria; no en vano, el reflejo de esta *historia dentro de una historia* lo encontramos precisamente en la *obra de arte dentro de arte* que Anthony presenta en la exposición.

Por supuesto, la profesión de Anthony supone un nexo más con Candyman a través de Daniel Robitaille, el *alter ego* del monstruo en la película original. Robitaille, artista apreciado en su época pese a ser hijo de un esclavo liberado, fue linchado por una muchedumbre por mantener relaciones con una blanca. Como parte de su castigo, los agresores le cortan la mano y la sustituyen por un garfio, un acto que Wyrick interpreta como una suerte de castración que le impide expresarse artísticamente y que lo condena a repetir en otros los actos de violencia sufridos (Wyrick, 1998: 110). En la *Candyman* original, cuyo argumento gira en torno a la relación de Candyman y Helen, el garfio debe entenderse en el contexto de la predilección del *slasher* por las armas blancas, que proporcionan una muerte más *íntima* (Clover, 1992: 32). En la secuela, sin embargo, la historia de Robitaille pasa a ser una más entre miles de muertes injustas que deben ser reivindicadas, que es lo que a su vez propicia que Anthony comience a pintar los rostros de decenas de personas desconocidas a medida que la influencia de Candyman sobre él se va fortaleciendo.

En cierto modo, la transición de una película a otra puede resumirse en el paso del «sé mi víctima» que el monstruo le dedicaba a Helen al «di mi nombre» que protagonizó la campaña de *marketing* de la secuela: se mantiene la invitación a realizar el ritual que invoca a Candyman, pero esta se desprende de su intimismo y adquiere un carácter reivindicativo mediante la vinculación del nombre con la memoria de las víctimas que forman parte del espectro. Cuando Anthony se une a la colme-

LA TRANSICIÓN DE UNA PELÍCULA A OTRA PUEDE RESUMIRSE EN EL PASO DEL «SÉ MI VÍCTIMA» QUE EL MONSTRUO LE DEDICABA A HELEN AL «DI MI NOMBRE» QUE PROTAGONIZÓ LA CAMPAÑA DE MARKETING DE LA SECUELA



Imágenes 5 y 6. La iluminación de la galería de arte y la de los coches de policía. © 2020 Universal Pictures y MGM Pictures

na y deja de poder compensar la castración artística de Robitaille, el monstruo delega en Brianna la tarea de mantener vivo su legado. Ahora bien: como galerista, no solo está en mano de la mujer dar testimonio de lo ocurrido, sino mostrarle al mundo el trabajo de Anthony. Si Wyrick (1998: 104) consideraba que lo que movía al Candyman original era una «ciclicidad retributiva» carente de impulso revolucionario, la reinterpretación que Peele y DaCosta hacen del personaje mantiene su sed de venganza, pero encauzándola por medio del arte hacia un cambio duradero en la sociedad.

De nuevo, esta idea nos remite a una lectura de *Candyman* en clave metacinematográfica. Si anteriormente se ha sugerido una conexión entre la mitología del monstruo y las películas en sí mismas, el carácter reivindicativo de la última intervención del espíritu en la secuela es coherente con el propósito de DaCosta de actualizar la saga. En esta ocasión, sin embargo, el juego entre realidad y ficción se apoya de manera decisiva en lo visual gracias al aprovechamiento de los presupuestos genéricos de la cinta. En la diégesis, Anthony emplea imágenes violentas, colores oscuros y toda clase de excesos expresivos para asegurarse de que sus cuadros no dejen indiferente al espectador, pero su propuesta es desdeñada por la crítica al considerar que se trata de un men-

saje demasiado evidente y poco original. Aunque la actitud de la mujer cambia cuando la muerte de Clive hace que la obra de Anthony gane repercusión mediática¹¹, ya es demasiado tarde: Candyman acaba con ella, y el crimen marca un punto de inflexión para Anthony, cuyos retratos van volviéndose más terroríficos a medida que la influencia del espectro sobre él se hace más fuerte. Esta resolución de los hechos sugiere que los excesos visuales inherentes al *slasher* (Abbot, 2015: 68) resultan un medio de expresión idóneo para llamar la atención de la sociedad: la originalidad que reclamaba la crítica queda, por tanto, relegada a un segundo plano ante la urgencia del mensaje que se pretende transmitir. De manera consecuente, el proceso de desestabilización que sufre Anthony al acercarse a Candyman es mucho más físico que el de Helen, con varias escenas recreándose en la progresiva corrupción de su piel y su carne.

Ahondando en este punto, la *Candyman* original empleaba trucos de cámara y de sonido para crear ilusiones sensoriales que realzan el carácter onírico del monstruo y rompen con lo cotidiano (Abbot, 2015: 73). Por su parte, la secuela apuesta por una estética naturalista que vincula los acontecimientos al mundo real, como es propio de la era del *neoslasher* (Adams, 2015: 96), pero recu-

pera de su predecesora la estrategia de desestabilizar esa ambientación realista. El mecanismo para hacerlo, sin embargo, difiere de la anterior, optando más a menudo por jugar con la luz (como en la escena del ascensor) y con la paleta de colores. En concreto, el asesinato de Clive y su novia aprovecha la ubicación de la galería de arte para teñir la atmósfera de azul y rojo, una opción cromática que vincula la escena con el desenlace de la película (con las sirenas de los coches de policía iluminando las oscuras calles de Cabrini-Green). Una vez más, DaCosta tiende un puente entre la expresión artística y la injusticia social que revela la vocación ética de su propuesta.

5. CONCLUSIONES

Para Briefel y Ngai (1996: 90) el género del terror era un vehículo inadecuado para los temas de *Candyman* (1992) en tanto que «la realidad social asesina el mito». Sin embargo, Nia DaCosta y Jordan Peele emplean una estrategia de reapropiación de la leyenda de Candyman para examinar el trauma intergeneracional de la comunidad afroamericana. El resultado es una ambiciosa propuesta en la que el concepto de legado inherente al personaje, su iconografía visual, la relación de la secuela con el resto de la saga y su adscripción genérica confluyen en una reivindicación del potencial revolucionario y sanador del arte dentro y fuera de la diégesis. Si bien DaCosta no es la primera directora en abordar la problemática del racismo desde el terror (Pisters, 2020: 158-68), su aportación confirma la hipótesis de Leeder de que el clima conservador tras la elección como presidente de Donald Trump podría favorecer el desarrollo del género (2018: 87)¹². Por otro lado, el carácter cíclico del cine de terror y la constante recuperación de sus monstruos (Wyrick, 1998: 113) sirve como recordatorio de que la injusticia que encarna Candyman está lejos de haber desaparecido. Con precedentes tan inmediatos como los de Michael Brown (2014), Tamir Rice (2014), Walter

Scott (2015) o George Floyd (2020), la escena en la que la policía asesina a Anthony en el desenlace de la nueva *Candyman* supone una denuncia explícita del racismo institucional en Estados Unidos: finalmente, la obsesión del monstruo con que pronunciemos su nombre es reconducida a un llamamiento para que las víctimas no caigan en el olvido. ■

NOTAS

- 1 Del mismo modo, Douglas Kellner indica que el cine de terror de Hollywood posterior a los sesenta tiende a presentar de manera simbólica «tanto miedos universales como las más profundas ansiedades y hostilidades de la sociedad estadounidense contemporánea» (Kellner, 1996: 271).
- 2 Por otro lado, como indica Adams, la estética del cine de terror tiende a reflejar tanto las tendencias del género mismo como los medios que consume la audiencia a la que se dirige (Adams, 2015: 93). Esto nos recuerda que el *Candyman* de DaCosta, como producto de su tiempo, no puede abstraerse de las nuevas tendencias del cine de terror y el *slasher*: en efecto, en ella se observan la «obsesión por asaltar el cuerpo humano de manera prolongada e ingeniosa» (en la progresiva corrupción física de Anthony, pero también en los complejos asesinatos de Candyman) y la desconfianza en la naturaleza humana que Conrich cita como rasgos definitorios del género tras el 11-s (Conrich, 2010: 3-4).
- 3 Traducción de la edición. En el original: «the genre's dark thematic currency as a means of scrutinising prevailing social anxieties».
- 4 Cfr. también Briefel y Ngai (1996: 85, 90) y Kydd (1995: 63).
- 5 Sobre esta idea, cfr. Sobande (2019: 240). La concepción de terror como una normalidad amenazada por lo monstruoso remite a Wood (1979).
- 6 Sobande (2019: 242) ya había realizado el mismo análisis del protagonista del debut directorial de Peele, *Déjame salir* (Get Out, 2017).
- 7 Existe un caso similar al de la *Candyman* de 2021: *La noche de Halloween* (Halloween, David Gordon Green,

2018), que también comparte título con la entrega original de John Carpenter (1978) y le sirve de continuación directa ignorando todas las demás secuelas. Sin embargo, mientras que ya existían dos películas tituladas *Halloween 2* (la de 1981, dirigida por Rick Rosenthal, y la continuación del *remake* de Rob Zombie, que se estrenó en 2009), la primera secuela de *Candyman* solo fue conocida como *Candyman 2* (Bill Condon, 1995) en España, siendo su título original *Candyman: Farewell to the Flesh* (por lo que la numeración sí estaba disponible).

- 8 Para Conrich, se trataría de un periodo de transición en el desarrollo del género que abarcó desde el fin del *slasher* clásico hasta mediados de los noventa. Sin embargo, no existe consenso académico en torno a las fechas y nombres de los distintos periodos, siendo habitual el uso de otras etiquetas como *neoslasher* para referirse a *Scream* (Wes Craven, 1997). Otra propuesta terminológica es la de Sotiris Petridis, que incluye *Candyman* dentro de la etapa clásica (1974-1993) y sus secuelas originales en lo que denomina como «etapa autorreferencial» (1994-2000), terminando su cronología con el ciclo de *neoslasher* entre 2001 y 2013 (Petridis, 2019: 1-3).
- 9 Una variación del ritual se encuentra en leyendas urbanas como la de Bloody Mary, que debió de servir de inspiración para *Candyman* (Koven, 1999: 159-160).
- 10 La guía de *Candyman* vincula el grafiti con la memoria colectiva, pero también con su utilización durante la era dorada del *hip-hop* para marcar territorios (Langston League, 2021: 35).
- 11 Esta actitud señala la delgada línea entre la celebración del arte afroamericano y su explotación, así como la tendencia a fomentar entre el colectivo un arte basado en el trauma por motivos comerciales (Langston League, 2021: 34).
- 12 Leeder cita precisamente a Peele como primer y máximo exponente de esta tendencia. De forma consecuen- te, Sobande (2019: 239) también ha analizado *Déjame salir* partiendo del contexto de la elección de Trump.

REFERENCIAS

- Abbot, S. (2015). *Candyman and Saw: Reimagining the Slasher Film through Urban Gothic*. En W. Clayton (ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* (pp. 67-78). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Adams, M. R. (2015). *Roses Are Red, Violence Is Too: Exploring Stylistic Excess in Valentine*. En W. Clayton (ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* (pp. 92-105). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Briefel, A., Ngai, S. (1996). "How much did you pay for this place?" Fear, Entitlement, and Urban Space in Bernard Rose's *Candyman*. *Camera Obscura*, 13[1(37)], 69-91. https://doi.org/10.1215/02705346-13-1_37-69
- Caprilozzi, C. (2012, 14 de diciembre). *Twenty Year Retrospective of Candyman with Virginia Madsen*. *Horror News Network*. Recuperado de <http://www.horrornewsnetwork.net/twenty-year-retrospective-of-candyman-with-virginia-madsen/>
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Collis, C. (2020, 27 de febrero). *Candyman trailer looks to hook your attention*. *Entertainment Weekly*. Recuperado de <https://ew.com/movies/2020/02/27/candyman-trailer/>
- Conrich, I. (2010). Introduction. En I. Conrich (ed.), *Horror Zone* (pp. 1-8). Nueva York: I. B. Tauris.
- Conrich, I. (2015). *Puzzles, Contraptions and the Highly Elaborate Moment: The Inevitability of Death in the Grand Slasher Narratives of the Final Destination and Saw Series of Films*. En W. Clayton (ed.), *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* (pp. 106-117). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Danielson, L. (1979). Folklore and film: Some thoughts on Baughman Z500-599. *Western Folklore*, 38(3), 209-219. <https://doi.org/10.2307/1499246>
- Donaldson, L. F. (2011). "The suffering black male body and the threatened white female body": ambiguous bodies in *Candyman*. *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 9, 32-43. Recuperado de <http://centaur.reading.ac.uk/36210/>

- Falvey, E., Hickinbottom, J., Wroot, J. (2020). Horror 2020: Introducing New Blood. En E. Falvey, J. Hickinbottom, J. Wroot (eds.), *New Blood: Critical Approaches to Contemporary Horror* (pp. 1-11). Cardiff: University of Wales Press.
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- Hantke, S. (2010). Introduction. En S. Hantke (ed.), *American Horror Film. The Genre at the Turn of the Millennium* (pp. vii-xxxii). Jackson: University Press of Mississippi.
- Kellner, D. (1996). Poltergeists, Gender, and Class in the Age of Reagan and Bush. En D. E. James, R. Berg (eds.), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class* (pp. 217-239). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Knöppler, C. (2017). *The Monster Always Returns. American Horror Film and Their Remakes*. Bielefeld: Transcript.
- Koven, M. J. (1999). Candyman Can: Film and Ostension. *Contemporary Legend n.s.*, 2, 155-173.
- Kydd, E. (1996). Guess who else is coming to dinner: Racial/sexual Hysteria in Candyman. *CineAction*, 36, 63-72.
- Langston League (ed.) (2021). *Candyman: The Official Companion Guide*. Recuperado de https://dx35vtwk-llhj9.cloudfront.net/universalstudios/candyman-social-impact/syllabus/Candyman_TheOfficialCompanionGuide_Final.pdf
- Leeder, M. (2018). *Horror Film. A Critical Introduction*. Nueva York: Bloomsbury.
- Lovell, G. (1992, 29 de octubre). Black Slasher "Candyman" Draws Fire Over "racist" Depictions. *Chicago Tribune*. Recuperado de <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1992-10-29-9204080203-story.html>
- Petridis, S. (2019). *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*. Jefferson: McFarland.
- Pisters, P. (2020). *New Blood in Contemporary Cinema. Women Directors and the Poetics of Horror*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Sobande, F. (2019). Dissecting Depictions of Black Masculinity in *Get Out*. En S. Holland, R. Shail, S. Gerrard (eds.), *Gender and Contemporary Horror in Film* (pp. 237-250). Bingley: Emerald Publishing.
- Travis, B. (2020, 14 de abril). Candyman: Why Jordan Peele Chose Nia DaCosta As Director. *Empire*. Recuperado de <https://www.empireonline.com/movies/news/candyman-jordan-peeel-chose-nia-dacosta-director-exclusive-image/>
- Wester, M. L. (2012). *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Wood, R. (1979). An introduction to the American Horror Film. En R. Wood y R Lippe (eds.), *The American nightmare* (pp. 7-28). Toronto: Festival of Festivals.
- Wyrick, L. (Autumn 1998). Summoning Candyman: The Cultural Production of History. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 54(3), 89-117. <https://doi.org/10.1353/arq.1998.0003>

ESTRATEGIAS VISUALES Y METAFICCIONALES PARA LA REIVINDICACIÓN DEL LEGADO EN CANDYMAN (NIA DACOSTA, 2021)

Resumen

En 1992, *Candyman*, el dominio de la mente (Candyman, Bernard Rose) hizo historia al presentar por primera vez a un antagonista afroamericano en un *slasher* producido por un gran estudio. Casi treinta años después, Jordan Peele y Nia DaCosta han recuperado al asesino del gancho con el fin de abordar el estado actual de la lucha contra el racismo en Estados Unidos. El presente artículo investiga cómo la nueva *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) aprovecha su condición de secuela para profundizar en las nociones de legado y memoria que son inherentes tanto a la leyenda del monstruo titular como a la reivindicación de las víctimas de violencia racista. Se argumentará que la película se sirve de su adscripción a la saga, de las convenciones del *slasher* y de la mitología visual establecida por Rose para crear un intrincado juego metaficcional que aborda la problemática de afrontar un pasado traumático. Central a esta discusión es el motivo del espejo, cuya importancia para la diégesis se relaciona con los numerosos paralelismos narrativos y visuales entre ambas películas y con el llamamiento a que el espectador se enfrente a una realidad incómoda de mirar pero que perdura gracias al arte.

Palabras clave

Candyman; leyenda; memoria; legado; secuela; *slasher*; terror; meta-ficción.

Autor

Alejandro López Lizana (Madrid, 1990) es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid y ejerce como Profesor Ayudante Doctor en la Universidad de Granada. Entre sus líneas de investigación se encuentran los estudios de literatura comparada y de intermedialidad, lo que le ha llevado a acercarse progresivamente al análisis fílmico. Es autor de diversos artículos sobre cine de terror y adaptaciones cinematográficas publicados en revistas científicas. Contacto: Alejandro.l.lizana@gmail.com.

Referencia de este artículo

López Lizana, A. (2022). Estrategias visuales y metaficciones para la reivindicación del legado en *Candyman* (Nia DaCosta, 2021). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 227-240.

recibido/received: 30.10.2021 | aceptado/accepted: 25.03.2022

VISUAL AND METAFICTIONAL STRATEGIES FOR THE RECLAMATION OF A LEGACY IN CANDYMAN (NIA DACOSTA, 2021)

Abstract

In 1992, *Candyman* (Bernard Rose) made history by featuring the first African American villain in a big slasher production. Nearly thirty years later, Jordan Peele and Nia DaCosta have brought back the killer with the hook to explore the current state of the fight against racism in the United States. This article explores the ways in which the new *Candyman* (Nia DaCosta, 2021) leverages its status as a sequel to examine the notions of legacy and memory inherent both in the *Candyman* legend and in the reclamation of the stories of victims of racist violence. It is argued that the film uses its place in the saga, the conventions of the slasher genre, and the visual mythology originally established by Rose to create an intricate metafictional game exploring the problems of confronting a traumatic past. Central to this discussion is the motif of the mirror, whose importance to the story is related to the numerous narrative and visual parallels between the two films, and to the call made to the audience to reflect on an uncomfortable reality that is given an enduring form through art.

Key words

Candyman; Legend; Memory; Legacy; Sequel; Slasher; Horror; Metafiction.

Author

Alejandro López Lizana holds a PhD in Literary Studies from Universidad Complutense de Madrid. He currently teaches at Universidad de Granada. His research areas include comparative literature and intermediality studies, which has led him into the field of film studies. He has published several articles on horror cinema and film adaptation in academic journals. Contact: Alejandro.l.lizana@gmail.com.

Article reference

López Lizana, A. (2022). Visual and metafictional strategies for the reclamation of a legacy in *Candyman* (Nia DaCosta, 2021). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 227-240.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

EL FOTOGRAMA AISLADO COMO AGENTE SUBLIMINAL: ANÁLISIS Y CATEGORIZACIÓN

JAVIER SANZ-AZNAR

JUAN JOSÉ CABALLERO-MOLINA

0. INTRODUCCIÓN

Existen diversas formas de afectar al espectador cinematográfico sin que este lo advierta. En todas ellas sucede que determinados estímulos son procesados neuronalmente por el espectador, pero sin que estos alcancen a superar el umbral de la supraliminalidad (consciencia), manteniéndose alojados en el terreno de la subliminalidad (ausencia de consciencia).

El tránsito de lo subliminal a lo supraliminal viene definido por el *neural correlates of consciousness* (NCC). El NCC identifica aquellos procesos neuronales mínimos que deben producirse para que un estímulo sea percibido de forma consciente (Crick y Koch, 1990). Se considera que el cerebro, tras un primer procesamiento de bajo nivel de los estímulos, decide no desarrollar determinados procesos, descartando de esta forma que los estímulos desencadenantes alcancen el nivel de la consciencia. Lejos de suponer una limitación, esto

constituye un mecanismo profiláctico del cual se ha dotado el sistema cognitivo humano frente a la amenaza que supondría la hipersensibilidad e incluso la saturación perceptiva (Wang *et al.*, 2019).

De entre las opciones posibles para diseñar estímulos subliminales en el entorno cinematográfico (García Matilla, 1990; Molina, 2012a, 2012b), como por ejemplo los fundidos enmascarados (Sanz-Aznar y Caballero-Molina, 2021) utilizados en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) o *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1975), una de las estrategias que más ha centrado la atención de los creadores es la posibilidad de incrustar un fotograma¹ único allí donde no corresponde, con el objeto de que, aun pasando desapercibido, resulte condicionada la percepción subsiguiente del film por parte de un espectador que nunca alcanza a tener conocimiento de la manipulación que está sufriendo.

Esta posibilidad cabe juzgarla con prudencia por lo que respecta a su eficacia. El solo hecho

de que el estímulo subliminal sea tan fugaz y se vea sucedido por una serie de estímulos supraliminales ha llevado a muchos teóricos a rebajar la capacidad potencial de manipulación que pueden producir estímulos de esta naturaleza (Broyles, 2006). Pese a todo, el potencial de afección que entraña este estímulo no supone un motivo de disputa científica, ya que se coincide en señalar que a partir del mismo se inician procesos neuronales de bajo nivel que influyen en el procesamiento de los estímulos posteriores (Pan *et al.*, 2017). No obstante, cabe decir que no existen publicaciones de experimentos cuantitativos que comprueben la efectividad del estímulo subliminal dentro del medio cinematográfico.

La mecánica de funcionamiento de este estímulo subliminal al que dedicamos nuestra investigación consiste en que, antes de que tenga lugar el conjunto de procesos necesarios para alcanzar la consciencia (NCC), el *input* visual resulta sustituido por otro posterior y de este modo inhibe los procesos neuronales, al verse requerido el sistema cognitivo para iniciar aquellos vinculados al nuevo estímulo, siéndole escamoteada al espectador la posibilidad de adquirir consciencia de aquello que se le acaba de mostrar durante un tiempo insuficiente.

Estos fotogramas subliminales, a pesar de no ser percibidos de forma consciente, desencadenan procesos neuronales que consiguen incidir en el desarrollo de los procesos neuronales posteriores (Berkovitch y Dehaene, 2019). Diversos experimentos acreditan que la inhibición de estos procesos antes de que se complete el NCC, propio de los estímulos subliminales, condiciona que los subsiguientes estímulos vean alterado su procesamiento (Liu *et al.*, 2020; Berkovitch y Dehaene, 2019).

En definitiva, el fotograma subliminal busca impactar en el espectador no desde la transmisión comunicativa de un mensaje, sino atacando el propio sistema cognitivo del espectador; siendo el modo en que esto sucede y sus diversas manifestaciones lo que aquí nos interesa.

I. EL FOTOGRAMA AISLADO COMO ESTÍMULO SUBLIMINAL

En un experimento sobre aquellos estímulos subliminales que contienen información relevante para la resolución de una tarea pero sin llegar a alcanzar el nivel de consciencia por falta de tiempo en pantalla, se pidió a los sujetos participantes que contasen las estrellas rojas que aparecían en una pantalla negra (Liu *et al.*, 2020). El grado de dificultad de la prueba difería, ya que durante 1.200 milisegundos (ms) podían aparecer entre 5 y 19 estrellas. Durante ese lapso de tiempo, los sujetos de estudio podían o no verse expuestos a estímulos subliminales audiovisuales o únicamente auditivos. Estos últimos consistían en una voz por debajo del umbral audible indicando el número de estrellas que aparecían en pantalla, mientras que para los audiovisuales se añadía la aparición durante 5 ms del número de estrellas mostradas en pantalla. Los resultados del experimento evidenciaron que, a la hora de indicar cuántas estrellas habían aparecido en pantalla, el error perceptivo en la tarea requerida disminuía levemente cuando recibían los estímulos subliminales, por lo que se constató la eficiencia ejercida sobre la percepción de los estímulos supraliminales.

Centrándonos en esa técnica de edición cinematográfica agresiva en la que se va comprimiendo el tiempo de lectura concedido al espectador hasta conseguir que el estímulo visual ingrese en el dominio de lo subliminal, nos encontramos directamente con los conceptos de *umbral objetivo* y *umbral subjetivo* (Cheesman y Merikle, 1984). Mediante los mismos se define el tiempo en el que los procesos neuronales desencadenados están teniendo lugar sin llegar a alcanzar el nivel de la consciencia.

Superar el umbral objetivo implica que se han iniciado los procesos cognitivos de bajo nivel, pero sin que ello entrañe la activación de los procesos que producen la consciencia del evento desencadenante. Por debajo de ese umbral objetivo, el estímulo no afecta de forma alguna al individuo. El umbral subjetivo, por su parte, determina que se

han producido aquellos procesos requeridos por el NCC, ingresando el estímulo en la consciencia. Por lo que, para poder considerar un evento como percibido, aunque oculto a esa consciencia, dicho evento debe estar contenido entre el umbral objetivo y el umbral subjetivo.

En consecuencia, el adjetivo subliminal puede atribuirse a cualquier imagen sobre la cual el individuo que percibe no es capaz de informar, tras haberle sido presentada durante un intervalo de tiempo demasiado breve, aunque suficiente para desencadenar procesos neuronales de bajo nivel que puedan influir en estímulos subsiguientes.

Se estima que el umbral subjetivo resulta entre 30 ms y 50 ms más lento que el umbral objetivo (Cheesman y Merikle, 1984), y que cualquier estímulo sobrepasa el umbral subjetivo dentro de la franja comprendida entre los 32 ms y los 80 ms (Armstrong y Dienes, 2013). A tenor de estas referencias, el umbral objetivo resulta complicado de calibrar, pero, teniendo presente que un fotograma dentro de una cadencia de reproducción estándar de 24 fotogramas por segundo (fps) permanece visible por espacio de 41,67 ms, desde un punto de vista neurocientífico podemos convenir en identificar la concreción de un estímulo subliminal cinematográfico en un único fotograma, pues solo de este modo se conseguiría evitar superar el umbral subjetivo, habiendo superado el umbral objetivo.

2. APELACIONES DEL FOTOGRAMA SUBLIMINAL

Esta imagen subliminal, sustraída al espectador antes de sobrepasar el umbral subjetivo, posee la duración requerida para activar el llamado *sistema innato de alerta*. Es este un mecanismo de defensa que permite procesar los estímulos de la forma más rápida y efectiva posible, con la finalidad de acelerar los tiempos de reacción frente a los *inputs* cognitivos, así como la eficacia en las respuestas a los mismos. Este proceso neuronal acredita ser

mucho más ágil y eficaz que aquellos otros mecanismos neuronales propios de la consciencia (Terpou *et al.*, 2019). Cuando un sujeto resulta expuesto a una imagen durante al menos 16,7 ms, se le concede el margen temporal suficiente para activar los mismos mecanismos neuronales que reaccionan frente a una amenaza potencial, aun sin llegar a alcanzar la consciencia de esta (Williams *et al.*, 2006; Liddell *et al.*, 2005).

La excitación del sistema innato de alerta implica la activación del sistema nervioso autónomo (*autonomic nervous system*, ANS), relacionado con los mecanismos de lucha y huida. Se suscita así la entrada en funcionamiento de aquellos procesos de evaluación emocional implicados en el estado de alerta cognitivo ante una posible amenaza. Desde ese instante, la atención se enerva, el foco de interés se reduce y el sujeto se sumerge en un estado de mayor receptividad. De esta forma, estos impulsos subliminales audiovisuales, según concluyen algunas investigaciones (Liu *et al.*, 2020), tienen la capacidad genérica de mejorar la atención cognitiva que el individuo presta a los estímulos que los suceden.

El *masked priming paradigm* consiste en la presentación de un estímulo subliminal, denominado *prime*, seguido de otro denominado *máscara* que normalmente es supraliminal. La intención de esta máscara consiste en inhibir los procesos neuronales mediante un estímulo nuevo, asegurando que el estímulo *prime* no alcance el nivel de consciencia (Van den Bussche, Van den Noortgate y Reynvoet, 2009). Finalmente se muestra la imagen sobre la que se debe efectuar la tarea requerida. A esta última imagen se le llama *target* y es sobre la que se procede a medir el efecto que ejerce el estímulo *prime*.

En el marco de un proyecto de investigación basado en estímulos textuales (Berkovitch y Dehaene, 2019), se realizó un experimento donde, de manera sucesiva, se presentó una primera máscara durante 100 ms, el *input prime* durante 33 ms, una máscara posterior con una duración de 100 ms y, finalmente, el *target*. Tras la sucesión

de estímulos visuales, al sujeto participante se le requería responder una cuestión sobre el *target*, consistente en indicar su categoría gramatical. Sobre este planteamiento se realizaron variaciones, mostrando la sucesión de estímulos con o sin la máscara posterior. La respuesta al *target* sin máscara fue 10 ms más rápido que ante la versión que sí disponía de ella, acreditándose la ralentización introducida por esta.

Dentro del mismo proyecto de investigación se realizaron hasta cuatro experimentos más, con distintas variaciones relacionadas con la coherencia o incoherencia entre el estímulo *prime* y el *target*, la naturaleza subliminal o supraliminal de los estímulos máscara y modulando aquella separación temporal entre el *prime* y el *target* conocida como *stimulus-onset-asynchrony* (SOA).

A partir de esta serie de experimentos, se advirtió cómo un estímulo *prime* perteneciente a una categoría gramatical determinada podría acelerar el procesamiento de un objetivo perteneciente a la misma categoría gramatical, facilitando respuestas más rápidas. Otra aportación significativa consistió en señalar que las características del estímulo subliminal generan expectativas respecto a los estímulos subsiguientes. Esto se produce con mayor intensidad si la máscara disfruta de presencia consciente, y algo menor si esta es subliminal.

A partir de estos experimentos, se concluye que el estímulo subliminal *prime* induce un contexto sintáctico que influye sobre el procesamiento de aquellos otros posteriores que alcanzan la consciencia a modo de *target*. Y, de este modo, se definiría el denominado *syntactic priming*. Así, diversos estudios acreditan la búsqueda inconsciente de una coherencia semántica y sintáctica en la sucesión de imágenes visuales (Cohn y Kutas, 2017; Vodrahalli *et al.*, 2018), abriéndose la posibilidad de verificar si la misma búsqueda de coherencia contextual es extrapolable también a las imágenes subliminales. Por esta razón, a la hora de tratar de categorizar los diferentes tipos

de fotogramas subliminales resulta importante discriminar aquellos que mantienen coherencia con el plano que acompañan de aquellos que la transgreden (como la inserción de un fotograma monocromo).

Un último aspecto sobre el que puede incidir la imagen subliminal hace referencia a su valencia emocional. En un estudio donde se mostraban rostros dotados de una expresión congruente con estados de felicidad o tristeza, por espacios de 14 ms, 40 ms o 80 ms, se advirtió, mediante electroencefalograma, la presencia del componente denominado N170, independientemente de si el *input* había sido subliminal o supraliminal (Lai *et al.*, 2020). Además, en esta misma investigación, se detectó que la latencia N170 resultaba ser más prolongada para aquellos *inputs* de 14 ms que para los de mayor duración. El N170 es un componente del *event-related potential* (ERP) relacionado con la percepción de rostros. Los hallazgos sugieren que el N170 puede ser el epifenómeno de una percepción facial no consciente, anterior a que la información procesada alcance la supraliminalidad. Este estudio confirma que la detección de información facial externa es el resultado de un proceso neuronal inmediato y preciso, incluso cuando esta no se produce de manera consciente.

Asimismo, cabe decir que, según esta misma investigación, los rostros felices mostraron una mayor respuesta neuronal cuando se detectaron conscientemente, mientras que los rostros tristes la obtuvieron cuando no se detectaron conscientemente. Es decir, los resultados no solo activaban procesos neuronales relacionados con la percepción del rostro con antelación a que esta información fuese consciente, sino que estos procesos se pueden diferenciar en función de la valencia emocional que refleje el rostro mostrado como estímulo. En suma, puede concluirse que el cerebro humano parece estar en disposición de distinguir entre diferentes valencias emocionales faciales sin necesidad alguna de que el sujeto sea consciente de haberlas percibido.

3. MANIFESTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE LO SUBLIMINAL: EL FOTOGRAMA FUGITIVO Y SU CATEGORIZACIÓN

Aquellos fotogramas que se inscriben en el territorio de lo subliminal siempre han sido categorizados de un modo compacto u homogéneo; pero, lejos de eso, debemos señalar que se pueden —y deben— advertir diferencias sustanciales en función de su naturaleza diversa, que nos permite establecer una ostensible gradación en cuanto al aspecto o contenido que presentan, su comportamiento o el cometido que persiguen.

A pesar de que a día de hoy no existen evidencias empíricas de su potencial impacto en el medio cinematográfico, estas imágenes aisladas o desprendidas, fugitivas discursivamente, se revisten de la legitimidad que les confiere el propio relato y el universo dramático que les es propio. Es decir, no se trata de imágenes en ningún caso desbocadas, aleatorias ni gratuitas, sino diseñadas o programadas para alcanzar un impacto concreto en el espectador, con una funcionalidad precisa asignada, en el marco de una escena o acción dramática definidas. Estas imágenes cumplen, en definitiva, con un cometido que ha sido fijado de antemano. Y si bien no pretenden bajo ningún concepto hacer avanzar la narración —pues ni siquiera alcanzan el nivel de consciencia— sí que les es dado incidir de forma ostensible.

Para poder discriminar estos fotogramas en función de la diversa tipología que pueden presentar, hemos de advertir determinadas variables para su clasificación, tales como: que el fotograma se halle o no vinculado semántica o sintácticamente con los fotogramas sucesivos; su naturaleza gráfica o compositiva claramente diferenciada (desde aquellos figurativos, o geométricos, hasta aquellos informales), cuando el mismo fotograma refuerza su presencia como fisura u oquedad monocroma, que viene a rasgar el comportamiento normativo, fluido y continuo de la cadena de discurso, mediante el recurso al blanco, al negro o a

cualquier otro color que venga a alterar el desfilar normalizado de los fotogramas. Más allá de esto, otro aspecto a contemplar, como hemos visto, es si este fotograma imprime una valencia emocional incorporando un rostro que pueda afectar a las subsiguientes imágenes supraliminales. Solo tomando en consideración las variables enunciadas estaremos en condiciones de poder establecer la efectividad cognitiva ejercida por este recurso, y parametrizar la mejor manera de formular su diseño, funcionalidad y ubicación.

No podemos obviar que existen modalidades diversas de fotogramas subliminales, empezando por aquellas que —a tenor de lo expuesto más arriba— han de ser descalificadas como tales, al superar ese límite instituido de un solo fotograma (por más que la inmensa mayoría de textos especializados se obstinen en continuar considerando así determinados estímulos compuestos por dos o más fotogramas). Estas no constituirían, en última instancia, sino la categoría de las que en puridad pueden ser conceptualizadas como falsas imágenes subliminales para, de este modo, contribuir a denunciar la inadecuación que comporta su uso institucionalizado como manifestación de algo que, en realidad, no son.

Al desacreditar la inclusión dentro de la categoría de lo subliminal de las imágenes formadas por más de un fotograma, debemos detenernos, brevemente, a reflexionar en torno a la posibilidad de poder otorgar, o no, a ese singular fotograma subliminal la condición de plano. Para ello, debemos antes remontarnos a la aparición y paulatina institucionalización del propio término de plano, cuando en el curso de la segunda década del pasado siglo (Altman, 1996) comienza a normalizarse a ambos lados del Atlántico el léxico asociado con el nuevo entorno cinematográfico. Con él se designa, en un principio, como nos recuerda Emmanuel Siety, «cada una de las superficies planas perpendiculares a la dirección de la mirada que representa los términos de profundidad»⁴ (Siety, 2001: 55), cuando, paulatinamente,

ya no fuera un cuadro escénico lo que se filmara en su totalidad, sino la sucesión de diferentes planos que lo vertebraran. Es entonces cuando la integridad escénica se fractura en aras de un deseo manifiesto de aproximar la mirada del espectador al desarrollo dramático a través de un punto de vista íntimo y dinámico. Epstein (1988) lo definiría como anatómico décadas antes de que llegara a ser reconocido y caracterizado, por parte de McLuhan (1996), y a renglón seguido por otros como Bonitzer (1995), con aquel propio de los medios de comunicación calientes.

Es en eso en lo que consistirá el *pequeño trauma visual* que se dirime en el cambio de plano, según Jacques Aumont (2000). El mismo resulta a un tiempo sensorialmente potenciado y disminuido o disimulado por la inserción de un fotograma aislado, carente de tiempo, de espacio y desguarnecido de punto de vista. Este no es fruto de ninguna mirada, ni tampoco la retribuye; su cometido consiste en atentar, en más de un sentido, contra la unidad escénica y, por ello, en consecuencia, no puede ser confundido con un plano, por más que técnicamente cumpla con los preceptos de esa rudimentaria, tautológica e inadmisibles fórmula definitoria empleada en *Estética del cine*, según la cual un plano es «todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano» (Aumont *et al.*, 1985: 41).

El fotograma fugitivo se halla instalado, como no podía ser de otro modo, entre dos cortes, y se debate entre ellos, flirteando con nuestros sentidos y nuestro sistema cognitivo; pero no es un plano ni pretende serlo, porque ni su función ni su comportamiento se corresponden con aquello

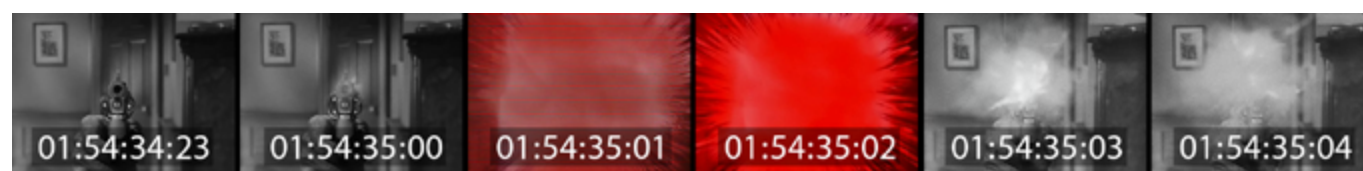
que esperamos de esa unidad discursiva. Optamos, pues, por mantenernos dentro de esa consideración más precisa y ajustada como fotograma fugitivo o invasivo, para dar cuenta de la concreción de lo que identificamos como la presencia de la imagen subliminal en el cine.

4. USOS DEL FOTOGRAMA SUBLIMINAL EN EL CINE

Alfred Hitchcock recurre a uno de esos fotogramas a la deriva cuando, en la resolución de *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945), el Dr. Murchison (Leo G. Carroll) concluye disparando sobre sí mismo en un plano subjetivo, que cuenta con el subrayado efectista añadido de un fotograma rojo cubierto casi por entero por una forma de estrella irregular⁵ cuando la pistola es disparada en dirección al rostro del personaje/objetivo de la cámara. La incrustación disruptiva de ese fotograma constituye un efecto enfático sobre una inusual (sobre todo, respecto al código de producción del Hollywood clásico) y desafiante acción de suicidio recibida por el espectador en primera persona. La naturaleza del proyectil que impacta en el espectador resulta sensorial y cognitiva. Podemos analizar el caso referido en la figura 1.

Al descomponer en fotogramas la acción, localizamos uno de ellos que actúa a modo de inadvertida transición hacia aquel fotograma donde la imagen del estallido aparece ya completamente formada. El estímulo subliminal aparece preludiado, es decir, no se incorpora abruptamente; abriendo paso, así, al debate sobre si el ejemplo se atiene o no a aquella premisa fijada anteriormen-

Figura 1. Fragmento perteneciente al desenlace de la película *Recuerda* donde se localiza el fotograma subliminal incrustado. Nota: El código de tiempo sigue el formato Hora:Minuto:Segundo:Fotograma



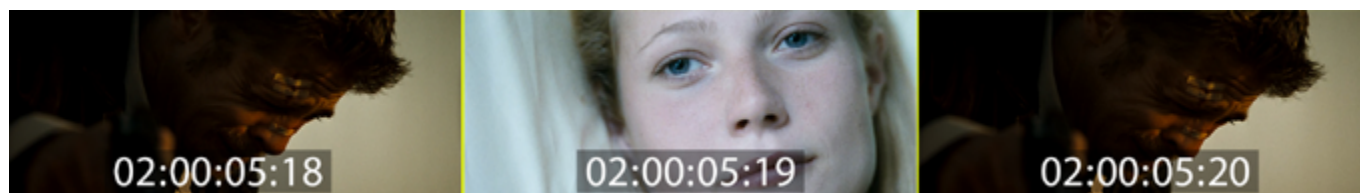


Figura 2. Fragmento de la película *Seven* donde se aloja el fotograma subliminal que muestra un primer plano del rostro de Tracy. Nota: El código de tiempo sigue el formato Hora:Minuto:Segundo:Fotograma

te, según la cual el estímulo para ser subliminal debe estar contenido en un único *frame*. Es decir, en este caso nos encontramos que el estímulo se muestra nítidamente en un solo *frame*, pero en el anterior ya resulta, en cierto modo, anticipado.

Un aspecto interesante en este fotograma es la repentina y violenta intrusión cromática dentro de un film en blanco y negro. A nivel cognitivo, la información de movimiento y posición se procesa en el córtex parietal, mucho más rápido que el color y la forma, que son procesados en la zona temporal (Milner y Goodale, 2006). Esto provoca que en el espectador se produzca la sensación perceptiva de que el color rojo, que tiñe insospechadamente la explosión, invade los fotogramas posteriores a pesar de que ya no esté presente.

Entre los cineastas actuales, David Fincher es, sin duda, uno de los que de un modo más decidido y enérgico han optado por el uso de este recurso que aquí hemos dado en llamar el *fotograma fugitivo*, reivindicándose como verdadero experto en el dominio de la subliminalidad (Marimón, 2015). Nos situamos en la secuencia final de *Seven* (*Se7en*, David Fincher, 1995), localizada en mitad de un inmenso campo petrolífero, donde finaliza el macabro ciclo de asesinatos maquinado por John Doe (Kevin Spacey), en el preciso instante en que el detective David Mills (Brad Pitt) va a descubrir que su esposa Tracy (Gwyneth Paltrow) ha sido brutalmente asesinada por este despiadado *psycho-killer*, al que apunta con su arma tras recibir un inquietante paquete conteniendo —según solo él constata— la cabeza de Tracy, y se dispone a asesinarlo. Justo en el momento inmediatamente anterior al disparo, Fincher inserta de un modo

plenamente subliminal, alojado en un único fotograma, un retrato fotográfico del rostro de la mujer del protagonista, como podemos ver en la figura 2.

Es decir, la cabeza es convocada de un modo perverso sin la necesidad de sernos truculentamente presentada. Su presencia se limita a sernos insinuada a través de la activación productiva del recurso combinado al *off* visual y la imagen subliminal. Esa cabeza actúa a modo de *flash*, cuya finalidad consiste en compartir y transferir al espectador la convulsión subjetiva experimentada por el personaje en pantalla, haciéndole partícipe de la activación del mecanismo traumático que nos precipita en la acción homicida del personaje. Su fugaz aparición se expande, contamina y condiciona el devenir inmediato de la acción dramática, abocándola a su ya anticipada resolución. El aturdimiento que produce ese fotograma fugitivo, que tan agresivamente se incrusta en la cadena discursiva, se propaga desvitalizando aquello que lo sucede. La acción y el sonido mismo del disparo devienen gratuitos, tras la activación de ese poderoso gatillo perceptivo-cognitivo subliminal.

Es decir, esa imagen actúa como motor o impulso de la acción, precipitando el disparo. Pero, más allá de su enigmática presencia disruptiva, la misma se afianza sobre una morbosa coartada justificadora, consistente en mostrar, como hipotético *flash* mental, aquello que, dentro de la estrategia de planificación precedente, nos ha sido denegado poder contemplar en calidad de evidente plano visual subjetivo.

Observamos, por otro lado, cómo en medio de ese proceso de translación de lo externo hacia lo

interno, y de lo perceptivo hacia lo psíquico, se opera un proceso de inversión, que traduce la viva imagen de una cabeza seccionada, inanimada, en el primer plano de un rostro insuflado de vida y recorrido por la alegría, a la par que aislado, detenido, suspendido en un soporte (fotográfico y fotogramático, a un tiempo) completamente estático. La imagen intrusa se constituye en un paliativo, un remedo traumático que desplaza a aquello que no *debe* ser visto, para hacerlo aún más hiriente. Y eso la convierte en una taimada espoleta del mecanismo traumático. La imagen se ve afirmada en su ausencia efectiva, liberando el mecanismo del proceso psicológico de la rumia⁶.

Otros dos ejemplos donde advertimos el uso del fotograma subliminal con insistente recurrencia durante su metraje los hallamos en *Sunshine* (Danny Boyle, 2007) y *Monstruoso* (Cloverfield, Matt Reeves, 2008). En la primera de ellas, localizamos una escena donde los navegantes espaciales abordan una nave abandonada. Durante el desarrollo de esa operación, las linternas que portan los personajes se mueven alumbrando exploratoriamente el espacio, llegando a incidir en algunos instantes sobre la visión del espectador, al dirigir

su haz luminoso hacia el objetivo de la cámara. Es en esos *flashes* lumínicos donde Danny Boyle aprovecha para incrustar fotogramas fugitivos que muestran los rostros de cada uno de los tripulantes desaparecidos, instalando así la sensación de una presencia fantasmagórica de los miembros de la misma en el espectador (figura 3).

Como colofón de esta estrategia discursiva centrada en el recurso a los fotogramas fugitivos, Boyle finaliza proponiendo una vertiginosa serie de siete fotogramas correspondientes cada uno de ellos al primer plano (capturado de manera insistente desde un ángulo de visión cenital) de los rostros eufóricos de los tripulantes desaparecidos, generando así una saturación cognitiva. En un nivel técnico, a lo largo de esta secuencia, se ha utilizado un total de nueve fotogramas diferentes que se muestran en la figura, tres de los cuales se llegan a mostrar por segunda vez al final de la misma. Siendo así, la escena contiene un total de doce estímulos subliminales.

De nuevo, tal como hemos visto en *Seven*, no se alude a los muertos mediante imágenes que transmiten una valencia emocional negativa, sino mediante fotogramas subliminales, con una

Figura 3. Fotogramas subliminales mostrados a lo largo del fragmento del abordaje de la película *Sunshine*. Nota: EL código de tiempo sigue el formato Hora:Minuto:Segundo:Fotograma



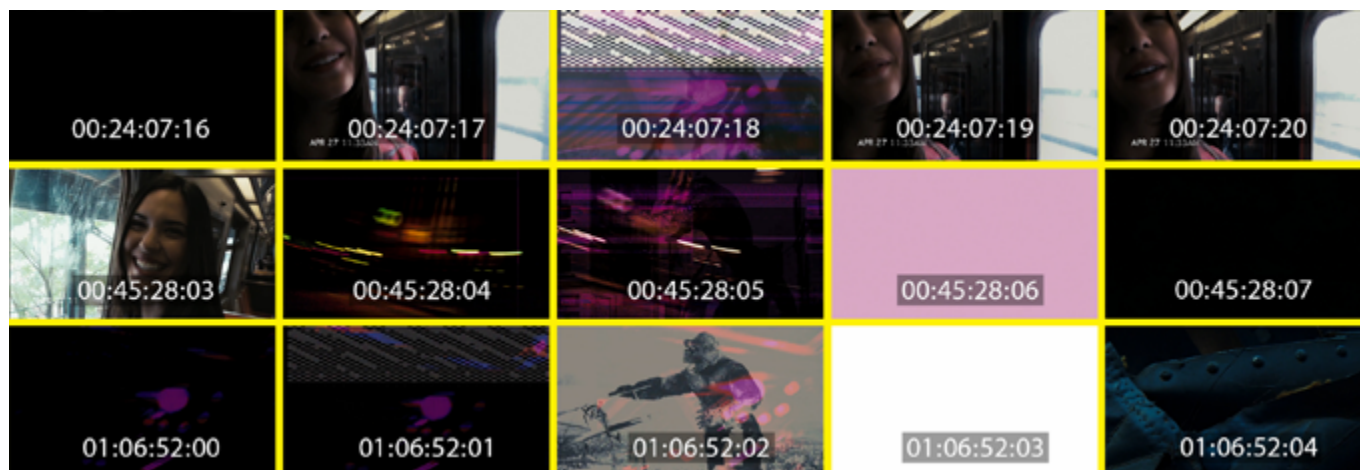


Figura 4. Fragmentos de la película *Monstruoso* que contienen los fotogramas subliminales. Nota: El código de tiempo sigue el formato Hora:Minuto:Segundo:Fotograma

alusión emocional alojada plenamente antitética respecto al contexto de la situación narrada. Se opta por generar imágenes alegres al tiempo que congeladas, creando una presencia ausente, que remite a lo que ya no es ni será, como si una escalofriante presencia espectral colmase los espacios de la nave vacía.

El caso de *Monstruoso* resulta más llamativo por su excentricidad, ya que los fotogramas insertados son fruto de un ejercicio apropiacionista, teniendo su origen en obras icónicas del cine fantástico o de terror clásico como *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), *El monstruo de tiempos remotos* (The Beast from 20,000 Fathoms, Eugène Lourié, 1953) y *La humanidad en peligro* (Them!, Gordon Douglas, 1954), tal como podemos ver en la figura 4.

En este caso, se entabla un diálogo conceptual entre ese cine clásico pretérito, en blanco y negro, contenido en los fotogramas subliminales, y aquel otro contemporáneo que anida en el nuevo texto cinematográfico en que, pese a disponer de todo el arsenal de recursos tecnológicos al alcance de la industria cinematográfica reciente, se opta programáticamente por hacer que el monstruo, durante el desarrollo de la acción, se constituya en un agente extrínseco al centro de atención, sin llegar a devenir plenamente visible, ni enfrentarse cara

a cara a los protagonistas (a excepción de una ocasión ya mediada la película y otra hacia el tramo final del metraje). El monstruo se manifiesta a lo largo del film a través de los efectos devastadores que provoca, pero también, de un modo más lúdico y sibilino, convocado a través de unos fotogramas aislados, merced a los que furtivamente incorpora su peculiar homenaje. Así, pues, el monstruo cede su lugar a una fugaz antología de lo monstruoso en el ámbito de lo subliminal, entendido como algo más presentido que captado.

De este modo, *Monstruoso* se ubica en la estela de aquel *monster film* heredero de la tradición instaurada por Roger Corman y afianzada posteriormente por *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975), donde su montadora, Verna Fields, impuso un tratamiento mucho más pudoroso, gestionando la presencia del monstruo de manera sumamente cautelosa. Aquí, la centralidad del monstruo transita para derivar en favor de unos personajes que se esfuerzan denodadamente por sobrevivir. De este modo, renunciando a su presencia explícita, es como el monstruo parece garantizar sugestivamente su omnipresencia.

Formalmente, *Monstruoso*, para conseguir hacer más convincente su propuesta, se atrinchera al abrigo de la oscuridad, y opta por alinearse con la tradición propia del subgénero del *found footage*,

al simular estar constituido por el —improbable— registro videográfico encontrado, tras haber sido captado, en rigurosa primera persona, por parte de los personajes involucrados en los hechos acontecidos gracias a sus dispositivos móviles.

En cuanto a la presentación del estímulo subliminal que se realiza en *Monstruoso*, cabe decir que recuerda cercanamente a los experimentos planteados dentro del *masked priming paradigm*, mostrando el estímulo que se quiere ocultar subliminalmente como *prime*, y acompañándolo de estímulos máscara que aseguren mantenerlo por debajo del umbral subjetivo. En este sentido, el planteamiento de *Monstruoso* acredita poseer una gran precisión y efectividad en cuanto a su capacidad para conseguir permanecer oculto a la consciencia del espectador.

5. CONCLUSIONES

Es ciertamente a través de un estímulo liberado, como aquel constituido por el fotograma fugitivo, que accedemos a una imagen hipotética o potencial. Esta, despojada de materialidad y ataduras, goza de los beneficios de una virtualidad plena, lo que le permite distinguirse frente a las demás imágenes en lo que concierne a su aspecto, comportamiento y funcionalidad, al gozar de una posición desmarcada, desasistida de cualquier voluntad diegética o narrativa, desde la que alcanza a irradiarse o proyectarse sobre aquellas otras supraliminales, *contagiándolas*.

Esta imagen debe permanecer en pantalla un espacio de tiempo suficiente para al menos permitir una percepción que supere ese nivel objetivo a partir del cual comienzan a desencadenarse diversos procesos neuronales, pero sin alcanzar el nivel subjetivo, para evitar ingresar dentro de la consciencia del espectador. Con base en la literatura científica vinculada a los dominios de la neurociencia y de la psicología experimental, esta temporalidad transferida a la técnica cinematográfica se halla inscrita en un único fotograma.

Siendo esto así, se debe concluir que ese estímulo aislado no puede ser considerado con propiedad como un plano, pues le resulta ajena la dimensión temporal contenida en el mismo, por un lado, y no nos traslada o sitúa en contacto con punto de vista alguno respecto al desarrollo narrativo y dramático mismo, por otro. El fotograma subliminal basa su funcionalidad en el impacto cognitivo que ejerce sobre la percepción de los planos subsiguientes, dando lugar a aquello que hemos identificado como un fotograma fugitivo o invasivo.

Ese fotograma subliminal puede afectar de diversas maneras al espectador en función de su naturaleza formal y su contenido. No obstante, una afección que incorpora todo fotograma subliminal es el incremento de la atención que revierte sobre los subsiguientes estímulos.

En virtud de cómo afecta un fotograma subliminal al espectador, a tenor de su naturaleza, se han alcanzado a establecer diferentes aspectos que permiten trazar una primera taxonomía del fotograma subliminal. Respecto a la misma, se pueden llegar a identificar diferencias sustanciales, según cual sea su relación con los estímulos subsiguientes y la manera en que le es dado influir sobre ellos. Así, se hace necesario discriminar si ese fotograma subliminal teje o no una relación de coherencia semántica o sintáctica con los planos que le suceden, puesto que de eso depende el efecto de las expectativas que hayan podido llegar a ser generadas por el mismo. Otro aspecto relevante es la diferente naturaleza gráfica que presenta ese fotograma, pudiendo oscilar desde una imagen figurativa (relacionada, o no, en el plano diegético), un fotograma monocromo, o presentando algún motivo gráfico concreto o abstracto. Por último, se ha advertido que hay fotogramas subliminales que, más allá del impacto cognitivo que puedan suponer, también buscan modificar la valencia emocional asociada a aquellos otros estímulos que los vengán a suceder. Este tipo de fotogramas subliminales se basan en el uso de rostros con una carga emocional precisa, que hemos

tenido ocasión de comprobar de qué modo pueden lograr activar un mecanismo perverso de inversión emocional.

De esta forma, ha sido posible establecer, con base en los estudios analizados sobre el sistema cognitivo del espectador, unas premisas ontológicas sobre el fotograma subliminal, determinando el umbral cinematográfico que separa la afección propia de la no consciencia de aquella otra inscrita en el terreno de lo supraliminal. Así mismo, hemos definido aquellas características que permiten categorizar las diferentes posibilidades que pueden darse en el dominio del fotograma subliminal. ■

NOTAS

- 1 En el presente artículo se hace un uso operativo de nociones equivalentes conceptualmente como son las de *frame* y fotograma (a pesar de apelar a entornos tecnológicos diferenciados), con el objeto de remitir a cada una de aquellas unidades visuales mínimas que, organizadas según una determinada sucesión ordenada, conforman una obra audiovisual. El uso del término fotograma, sin ser restrictivo, lleva aparejado implícitamente el de *frame* con el objeto de agilizar la lectura del texto, omitiendo la reiteración innecesaria de este último.
- 2 Los procesos ortogonales implican procesar el mismo evento por vías neuronales separadas, generando cadenas de procesamiento independientes entre ellas, mientras que un proceso colineal supone una cadena de procesamiento continua.
- 3 Roger Crittenden (1991), especialista en el ámbito de la edición, remonta su aparición hasta, aproximadamente, el año 1910.
- 4 Traducción de los autores: «chacune des surfaces planes perpendiculaires à la direction du regard représentant les profondeurs».
- 5 Hitchcock inaugura —junto con algún otro cineasta tan importante como Akira Kurosawa— la adopción de ese recurso de la inserción de *flashes*, obtenidos habitualmente mediante el uso de fotogramas monocromos.

- 6 Rumia es un síntoma del trastorno por estrés postraumático consistente en un pensamiento intrusivo y repetitivo relacionado con el evento traumático desencadenante del trastorno (Conway *et al.*, 2000).

REFERENCIAS

- Altman, R. (1996). Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis. *Archivos de la Filmoteca*, 22, 6-19.
- Armstrong, A. M., Dienes, Z. (2013). Subliminal understanding of negation: Unconscious control by subliminal processing of word pairs. *Consciousness and cognition*, 22(3), 1022-1040. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2013.06.010>
- Aumont, J. (2000). Le plan. *Cahiers du cinéma*, número especial: *Le siècle du cinéma*, 38-39.
- Aumont, J., Vernet, M., Marie, M., Bergala, A. (1985). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Berkovitch, L., Dehaene, S. (2019). Subliminal syntactic priming. *Cognitive psychology*, 109, 26-46. <https://doi.org/10.1016/j.cogpsych.2018.12.001>
- Bonitzer, P. (1995). La métamorphose. En P. Bonitzer (ed.), *Décadrages: peinture et cinéma* (pp. 87-92). París: Cahiers du cinéma.
- Broyles, S. (2006). Subliminal advertising and the perpetual popularity of playing to people's paranoia. *Journal of Consumer Affairs*, 40(2), 392-406. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6606.2006.00063.x>
- Cheesman, J., Merikle, P. (1984). Priming with and without awareness. *Perception & psychophysics*, 36(4), 387-395. <https://doi.org/10.3758/BF03202793>
- Cohn, N., Kutas, M. (2017). What's your neural function, visual narrative conjunction? Grammar, meaning, and fluency in sequential image processing. *Cognitive Research*, 2(1), 27. <https://doi.org/10.1186/s41235-017-0064-5>
- Conway, M., Csank, P., Holm, S., Blake, C. (2000). On assessing individual differences in rumination on sadness. *Journal of personality assessment*, 75(3), 404-425. https://doi.org/10.1207/S15327752JPA7503_04

- Crick, F., Koch, C. (1990). Towards a neurobiological theory of consciousness. *Seminars in the Neurosciences*, 2, 263-275.
- Crittenden, R. (1991). *The Thames and Hudson Manual of Film Editing*. Londres: Thames & Hudson.
- Epstein, J. (1988). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En J. Romagueira i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (pp. 40-46). Buenos Aires: Corregidor.
- García Matilla, E. (1990). *Subliminal: escrito en nuestro cerebro*. Madrid: Bitácora.
- Lai, C., Pellicano, G., Ciacchella, C., Guidobaldi, L., Altavilla, D., Cecchini, M., Begotaraj, E., Aceto, P., Luciani, M. (2020). Neurophysiological correlates of emotional face perception consciousness. *Neuropsychologia*, 146, 107.554. <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2020.107554>
- Liddell, B., Brown, K., Kemp, A., Barton, M., Das, P., Peduto, A., Gordon, E., Williams, L. (2005). A direct brainstem-amygdala-cortical 'alarm' system for subliminal signals of fear. *NeuroImage*, 24(1), 235-243. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2004.08.016>
- Liu, J., Pan, W., Xiong, D., Lin, R., Du, J., Ye, J., Zhou, Y., Cheng, Q., Yang, L., Zhang, Y., Bai, S. (2020). An Experimental Study of the Effects of Subliminal Stimulation on Attention Perception. En S. Long, y B. Dhillon (coord.), *International Conference on Man-Machine-Environment System Engineering* (pp. 163-169). Singapur: Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-15-6978-4_20
- Marimón, J. (2015). *El muntatge cinematogràfic. Del guió a la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Milner, D., Goodale, M. (2006). *The visual brain in action*. Oxford: Oxford University Press.
- Molina, E. C. (2012a). Apuntes sobre la percepción subconsciente en el cine: el ejemplo de *Alien*, el octavo pasajero, el octavo pasajero (1979) y su propuesta orgánica de atracción/repulsión. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 3(2), 46-82. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2012.3.09>
- Molina, E. C. (2012b). El impulso de la publicidad viral cinematográfica: *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) y su ensayo 'transmediático'. *Historia y Comunicación Social*, 18, 89-103. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44314
- Pan, F., Wu, X., Zhang, L., Ou, Y. (2017). Inhibition of return is modulated by negative stimuli: evidence from subliminal perception. *Frontiers in psychology*, 8, 1.012. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01012>
- Sanz-Aznar, J., Caballero-Molina, J. J. (2021). Aproximación a la imagen subliminal en su uso cinematográfico: modalidades, usos y umbrales. En A. M. de Vicente Domínguez y J. Sierra Sánchez (eds.), *La representación audiovisual de la ciencia en el entorno digital* (pp. 287-306). Madrid: McGraw Hill.
- Siety, E. (2001). *Le plan. Au commencement du cinéma*. París: Cahiers du cinéma.
- Terpou, B., Densmore, M., Thome, J., Frewen, P., Mckinnon, M., Lanius, R. (2019). The innate alarm system and subliminal threat presentation in posttraumatic stress disorder: neuroimaging of the midbrain and cerebellum. *Chronic Stress*, 3, 1-13. <https://doi.org/10.1177/2470547018821496>
- Van den Bussche, E., Van den Noortgate, W., Reynvoet, B. (2009). Mechanisms of masked priming: a meta-analysis. *Psychological bulletin*, 135(3), 452-477. <https://doi.org/10.1037/a0015329>
- Vodrahalli, K., Chen, P. H., Liang, Y., Baldassano, C., Chen, J., Yong, E., Honey, C., Hasson, U., Ramadge, P., Norman, K. A., Arora, S. (2018). Mapping between fMRI responses to movies and their natural language annotations. *Neuroimage*, 180, 223-231. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.06.042>
- Wang, Y., La, Y., Liu, D., Zou, M., Zhang, B., Wang, Y. (2019). The role of response readiness in subliminal visuomotor processes. *Consciousness and cognition*, 68, 23-32. <https://doi.org/10.1016/j.concog.2018.12.002>
- Williams, L., Liddell, B., Kemp, A., Bryant, R., Meares, R., Peduto, A., Gordon, E. (2006). Amygdala-prefrontal dissociation of subliminal and supraliminal fear. *Human brain mapping*, 27(8), 652-661. <https://doi.org/10.1002/hbm.20208>

EL FOTOGRAMA AISLADO COMO AGENTE SUBLIMINAL: ANÁLISIS Y CATEGORIZACIÓN

Resumen

Dentro de los posibles estímulos subliminales que puede contener un film, el que nos ocupa es aquel que por permanecer poco tiempo a la vista del espectador no llega a ingresar en su consciencia. Esta situación se genera cuando el estímulo no consigue superar el umbral subjetivo, sin que la falta de tiempo de lectura deje de comportar el condicionamiento del espectador, al desencadenarse determinados procesos neuronales que inciden sobre aquellos otros supraliminales sucesivos. La duración cinematográfica de este estímulo no puede sino establecerse en un único fotograma, al resultar cognitivamente superado el umbral subjetivo si aparece más de uno. Por esta razón, no se puede hablar propiamente de plano subliminal, sino de fotograma subliminal. Este fotograma fugitivo no conoce influencia en lo referente a la narrativa del film, ya que no contiene dimensión temporal alguna, ni es capaz de incidir en la evolución narrativa o dramática; pero, dada su capacidad de impacto cognitivo y emocional sobre las imágenes sucesivas, nos permite diferenciar y taxonomizar la concreción de su manifestación en función de su naturaleza y características, con el objeto de establecer su efectividad cognitiva y parametrizar la mejor manera de formular su diseño, funcionalidad y ubicación.

Palabras clave

Subliminal; cine; película; fotograma; condicionamiento; *frame*; espectador; psicología.

Autores

Javier Sanz Aznar (1983), graduado en Cine y Medios Audiovisuales con mención en dirección (ESCAC) y doctor en Comunicación Audiovisual, con la tesis *Aproximación neurocinemática al corte como articulador fílmico*, es profesor de Teoría de la Imagen en la Universitat de Barcelona. Ha publicado y realizado varias ponencias sobre neurocinemática y cómo se percibe el film desde el sistema cognitivo humano. Es codirector del film *Puzzled love* y director de *Lejos de la orilla*. Contacto: javier.sanz@ub.edu.

Juan José Caballero Molina (1966), es doctor por la Universitat de Barcelona (2009), con la tesis *El «entre» como espacio generativo de la expresión fílmica. Una revisión de los fundamentos conceptuales clásicos*. Ha impartido clases de diversas materias dentro de la ESCAC (1994-2018), el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona (2008-2018) y actualmente dentro del Grado de Comunicación e Industrias Culturales de la Facultad de Filología y Comunicación (Universitat de Barcelona). Contacto: juanjo.caballero@ub.edu.

THE ISOLATED FRAME AS SUBLIMINAL FACTOR: ANALYSIS AND CATEGORIZATION

Abstract

Among the possible subliminal stimuli that a film may contain, the focus of this study is on those that are viewed for such a short time that they do not enter the spectator's conscious mind. This occurs when the viewing time of the stimulus does not exceed the subjective threshold but is still long enough to have an impact on the spectator, triggering certain neural processes that influence the reception of subsequent supraliminal stimuli. The on-screen duration of this stimulus must necessarily be limited to a single still frame, as the subjective threshold will be exceeded if there is more than one. For this reason, it is not possible to speak of a "subliminal shot," but only of a "subliminal frame." This fleeting frame has no influence on the narrative of the film, as it does not have any time span, nor is it capable of influencing the narrative or dramatic development of the film; however, based on the cognitive and emotional impact it can have on the images that follow them, subliminal frames can be distinguished and categorised according to their nature and characteristics, with a view to determining their cognitive effects, and formulating useful parameters for their design, function, and location.

Key words

Subliminal; Cinema; Film; Conditioning; Frame; Spectator; Psychology.

Authors

Javier Sanz Aznar (1983), graduated in Cine y Medios Audiovisuales with mention in direction (ESCAC), and Phd in Audiovisual Communication, with the dissertation *Aproximación neurocinemática al corte como articulador fílmico*, teaches Teoría de la imagen in the Universitat de Barcelona. He has published and give presentations about neurocinematics. He is co-director of the film *Puzzled love* and director of *Lejos de la orilla*. Contact: javier.sanz@ub.edu.

Juan José Caballero Molina (1966), Phd for the University of Barcelona (2009), with the dissertation *El «entre» como espacio generativo de la expresión fílmica. Una revisión de los fundamentos conceptuales clásicos*. He has imparted class in several subjects around film theory in the ESCAC (1994-2018), the Department of History of Art in the Universitat de Barcelona (2008-2018) and currently in the Degree of Communication and Cultural Industries (Faculty of Philology and Communication, Universitat de Barcelona). Contact: juanjo.caballero@ub.edu.

Referencia de este artículo

Caballero Molina, J. J., Sanz Aznar, J. (2022). El fotograma aislado como agente subliminal: análisis y categorización. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 241-254.

Article reference

Caballero Molina, J. J., Sanz Aznar, J. (2022). The Isolated Frame as Subliminal Factor: Analysis and Categorization. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 241-254.

recibido/received: 01.10.2021 | aceptado/accepted: 28.03.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

