REFLEXIONES DE UN SALVAJE (GERARDO VALLEJO, 1978), UN EJERCICIO DE MEMORIA DESDE EL EXILIO

PABLO CALVO DE CASTRO
MARÍA MARCOS RAMOS

El Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolla en un contexto social convulso, durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, en el que la «irrupción de las dictaduras militares en casi todos los países de la región produjo persecución y censura y obligó a muchos cineastas a vivir en la clandestinidad o en el exilio, cuando no fueron desaparecidos o asesinados» (Gumucio Dagron, 2014: 26). En un contexto de falta de libertad, pero también de falta de medios, se percibe «la audacia formal y expresiva de sus muy diferentes propuestas» (Ortega Gálvez y García Díaz, 2008: 79), otorgando al documental un protagonismo hegemónico. En este contexto, los cineastas salen «con sus cámaras para registrar la realidad social cotidiana, usando para ello una forma artesanal y flexible de un cine de bajo presupuesto» (King, 1994: 107), algo que es significativo en la película objeto de estudio en el presente trabajo. Las propuestas de gran parte del Nuevo Cine Latinoamericano tuvieron lugar, como apunta Schroeder Rodríguez (2011: 11), «en dos fases sucesivas, aunque no excluyentes». La primera fase se caracterizó por un enfoque militante que predominó durante los años sesenta. En este periodo, numerosos cineastas concebían su labor como parte esencial de un proyecto más amplio de emancipación política, social y cultural. La segunda fase, identificada como neobarroca, prevaleció en los años setenta y ochenta. En este segundo periodo, muchos de los cineastas participantes en la primera etapa, y también algunos de los que recogen el testigo en la nueva década, se proponen trasformar esta militancia en un discurso pluralista, identificado con la sociedad civil frente a los regímenes autoritarios que proliferan en la región.

En esta segunda etapa, el Nuevo Cine Latinoamericano utiliza la praxis neobarroca para representar el discurso de las masas no alineadas y, por ello, invisibilizadas. De igual manera que en el primer momento fueron relevantes una serie de postulados teóricos desarrollados por las principales figuras de esta corriente, en este segundo periodo obras como *Por un cine cósmico, delirante y lumpen* (1978), de Fernando Birri, *Estética del sueño* (1971), de Glauber Rocha, *El plano secuencia integral* (1989), de Jorge Sanjinés, y *Poética del cine* (1995), de Raúl Ruíz, se constituyen como manifiestos en los que el Nuevo Cine Latinoamericano transita de la militancia al neobarroco también en la teoría, no solo en la práctica.

En Argentina, este fenómeno se desarrolla en dos líneas de trabajo, definidas por sus filiaciones políticas y algunas bases teóricas de sus idearios. Por un lado, se constituye el grupo Cine de la Base, centrado en la lucha obrera y, por otro, el grupo Cine Liberación, con Octavio Getino y Fernando Solanas y la incorporación posterior de Gerardo Vallejo, quienes proponen una reflexión más ligada a un concepto amplio de lo social en el cine documental que desarrollan.

Es *La hora de los hornos* (1968), realizada por Fernando Solanas y Octavio Getino, la que gesta «un nuevo concepto sobre el cine, que a partir de la exhibición del film y de los hechos políticos que acompañan el final de la década, se extenderá y afianzará en los primeros años setenta» (Halperin, 2004: 13). Es una película fundacional en la historia del cine documental del país, pero también es una obra que sistematiza una forma de narrar, para convertirse en «un artefacto cultural con fines de generar conciencia sobre la situación política argentina y latinoamericana» (Halperin, 2004: 17).

El grupo Cine Liberación acuña el término Tercer Cine para definir su producción, teniendo en cuenta que «eran los contenidos de la realidad argentina de finales de la década del sesenta los que definían los contenidos y la forma específica de una producción fílmica y su correspondiente manifestación teórica» (Getino, 1979: 3). Se configura como un colectivo intrínsecamente político, cuya orientación surge de la confluencia entre el socialismo y el primer peronismo, evolucionando hacia el peronismo revolucionario vinculado a la militancia obrera y urbana. La figura de Juan Domingo Perón se va tornando cada vez más recurrente a medida que el grupo produce sus obras, manifestándose de manera evidente en *Actualización política y doctrinaria* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1971), película claramente dirigida al movimiento peronista, la cual radicaliza muchas de las posturas abordadas previamente en *La hora de los hornos*. Se ponen de manifiesto las incongruencias que el Cine Liberación vivía en sus lineamientos políticos, que fueron las que lo llevaron a desdibujarse a mediados de los años setenta, aunque el mito del peronismo resistirá varias décadas para ser ensalzado, como en *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999), de Leonardo Flavio, o para volverlo en contra del propio peronismo, como hace Raymundo Gleyzer en *Los Traidores* (1973).

GERARDO VALLEJO

Gerardo Vallejo (Tucumán, Argentina, 1942-2007) fue una figura destacada entre los representantes del movimiento conocido como Nuevo Cine Latinoamericano, junto a cineastas tan reputados como el brasileño Nelson Pereira Dos Santos, el argentino Fernando Birri, el boliviano Jorge Sanjinés y los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, entre otros. Aunque sus producciones abordaban diversas temáticas, todas ellas compartían influencias de «la nouvelle vague francesa, el neorrealismo italiano, el free cinema inglés, el neuer deutscher filme alemán, y también el nuevo cine español surgido tras las conversaciones de Salamanca en 1955» (Pérez Murillo, 2023). Además de beber de las mismas corrientes fílmicas, las películas adscritas a esta categoría poseen el carácter de un cine realista realizado con

voluntad de denuncia, sobre todo, de las injusticias sociales.

La trayectoria cinematográfica de Vallejo abarcó muchos roles, ya que ejerció como director, guionista, actor y productor en documentales y argumentales en Argentina. Su debut como director tuvo lugar en 1968 con *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, desarrollando una filmografía caracterizada por su militancia política y la identificación con causas sociales. Su obra se divide en tres periodos distintos. En el primero, entre 1965 y 1968, se destaca su afiliación con la escuela documentalista de Santa Fe, fundada por Fernando Birri en 1956, reflejada en trabajos como *Las cosas ciertas* (1965) y *Olla popular* (1968), los cuales exhiben un enfoque propio del cine de autor y una marcada intervención política, característica del primer periodo del Nuevo Cine Latinoamericano durante la década de los sesenta. El segundo, que comprende el siguiente decenio, se inicia con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971) y concluye con *Reflexiones de un salvaje* (1978) (imagen 1). En estas obras, se mantiene la conexión del director con el cine de autor y de denuncia, aunque se observa una mayor orientación hacia sectores alejados de la pura militancia. En la tercera fase, a partir de la década de los ochenta, se encuentran films como *El rigor del destino* (1985) y *Con el alma* (1993-1994), que incorporan ciertos elementos distintivos del cine argentino postdictatorial como «la nostalgia, lo ominoso, los diálogos pretendidamente naturalistas y una estructura de montaje más clásica con flashbacks y raccontos» (Rodríguez Marino, 2013: 64) (imagen 1).

La vida y la trayectoria política de Gerardo Vallejo dejaron una profunda impronta en su obra cinematográfica. Después de ser blanco de un atentado perpetrado por la organización paramilitar AAA (Alianza Anticomunista Argentina), también conocida como Triple A, Vallejo se vio obligado a exiliarse en Panamá en 1974. Sin embargo, años más tarde, ante la persistente amenaza que representaba la dictadura militar argentina, se vio compelido a abandonar nuevamente su país, esta vez buscando refugio en España, tierra de sus abuelos. Una vez establecido en España, en 1979 fundó una destacada escuela de cine en Madrid, la cual atrajo a más de ciento cincuenta estudiantes durante los tres años que estuvo operativa. Tras el retorno de la democracia, Vallejo optó por regresar a Argentina, donde residió hasta su fallecimiento en febrero de 2007.



Imagen 1. Momento de la película *Reflexiones de un salvaje*

REFLEXIONES DE UN SALVAJE (1978)

Establecido en España, Vallejo emprende un viaje a Cespedosa de Tormes, un pequeño pueblo en la provincia de Salamanca, del cual es oriundo su abuelo, quien emigró a América a principios del siglo XX. Al llegar a este lugar, en 1978, decide realizar su película documental *Reflexiones de un salvaje*, con el propósito de saldar deudas con su pasado. Según sus propias palabras, buscaba «comprender que mi destierro no había comenzado conmigo mismo, sino mucho antes, con aquel abuelo pastor [...] que decidió escapar de la miseria hacia América» (Vallejo, 1984: 220). La película comienza con la voz en *off* del propio director, a través de la cual explica los motivos de su realización:

> Un sueño, cuando era niño, me dio la imagen del abuelo al que nunca había conocido y por primera vez, la caricia de su mano campesina. Aquel sueño reconstruyó en mi fantasía infantil un retrato que

> nunca podría olvidar. Con mis ojos y mi alma americana fui descubriendo esa lejana España que mi abuelo, un día, había tenido que abandonar. Quizá por eso he deseado siempre conocer aquel pasado y recuperar en esta España de hoy las causas que lo llevaron a emigrar. Ahora sueño y realidad se confunden. Lo que nunca había imaginado es que un día, como él, tendría que abandonar la tierra donde he nacido, y vivir su misma condición de emigrante, justo aquí, en la España que él abandonó hace tanto tiempo. Todo se confunde, historias, anécdotas, paisajes, guerra, en una cadena de dolores y lejanos llantos que son mis raíces, en este pueblo español donde nació mi abuelo, Cespedosa de Tormes.

La decisión de Gerardo Vallejo de regresar al pueblo de su abuelo y realizar el documental tenía como objetivo principal comprender las motivaciones y las condiciones sociales, políticas y económicas que le llevaron a abandonar Cespedosa de Tormes y a emigrar a Argentina. En el documental, se destaca que la principal causa de esta emigración fue la difícil situación económica que España enfrentaba en 1910, lo que hacía inviable vivir del campo, principal sustento económico de la zona. Esta precaria situación no solo impulsó a su antepasado a buscar un futuro mejor en otro país, sino que también llevó a miles de ciudadanos a tomar la misma decisión. Junto a la cuestión de la migración por necesidades económicas, el documental aborda también el éxodo que ocurrió décadas más tarde, debido a motivos políticos tras la Guerra Civil española, un tema sobre el que se reflexiona en la película. Además, «intenta discernir entre la aparente miseria de las casas y las calles de arena, la verdad y la identidad de un pueblo hundido en un pasado que a nadie parece pertenecer, y que él, en cierto modo, ha heredado» (Parés, 2010) (imágenes 2 y 3) .

Hablar sobre la ausencia de su abuelo en su pueblo natal, y sobre la necesidad que lo impulsó a abandonarlo para vivir en otro país y continente, le permite a Vallejo aludir, aunque sea de manera metafórica, a su propia condición de exiliado. Este tema se hace evidente en las secuencias en las que se muestra a un niño paseando por los campos tucumanos, que, en realidad, representan a los de Cespedosa. Este niño, que escuchaba los relatos de su abuelo sobre su pueblo y su país, visualiza en imágenes esas historias que le narraba. Vallejo reconstruye la memoria de este creando una narrativa desde una tierra que le es ajena y familiar al mismo tiempo, desde un lugar y un tiempo al que él mismo ha tenido que ir, de manera similar a lo que le sucedió a su antepasado con Tucumán.

El documental refleja la voluntad de explorar la experiencia del exilio sin hacer alusión explícita a él. Esta ausencia de referencias sobre su propia

Imágenes 2 y 3. Momentos de la película *Reflexiones de un salvaje*





situación y, por extensión, sobre la de Argentina, permite universalizar todos los exilios como una misma experiencia. En este sentido, «a Vallejo no le interesa reflexionar sobre Perón, Videla, la violencia política y la resistencia en el exilio; sino, en términos generales y casi metafísicos, sobre la condición del exiliado hurgando en su propia historia familiar de destierros» (Campo, 2012: 8).

El viaje que emprende Vallejo a España surge de la imperiosa necesidad de abandonar su país debido a la situación política imperante. La imposibilidad de retornar a Argentina está marcada por la proscripción, ya que regresar implica poner en riesgo su seguridad y su propia vida. El exilio es para Vallejo «un lapso de tiempo entre Argentina y España, entre la lucha republicana del '36 y la revolucionaria de los americanos. Es también una experiencia que resume la temporalización del espacio y la diferencia de la narración de un simple viaje, que espacializa el tiempo» (Rodríguez Marino, 2013: 70).

En la película, la emigración y el exilio se entrelazan para narrar una misma situación: la expulsión de un territorio, una vida, un tiempo y un espacio. En el caso del abuelo de Vallejo, esta expulsión, aunque voluntaria, es al mismo tiempo forzosa debido a las necesidades económicas, lo que la define como emigración Para Vallejo, esta expulsión es tanto involuntaria como forzosa, siendo impulsada por causas políticas y dando lugar al exilio. Sin embargo, en *Reflexiones de un salvaje*, ambas experiencias se presentan de manera similar a través de la representación de la ausencia. Un ejemplo emblemático es la secuencia en la que una persona dicta una carta a otra en Tucumán, la cual es posteriormente leída por otra persona en Cespedosa. Este segmento, original en su concepción, muestra el discurso en diferentes niveles y emplea un montaje en paralelo entre España y Tucumán. Una persona elabora ideas, otra las transforma en frases elocuentes, para que, finalmente, un tercero las lea a la persona interesada. Más allá de reflejar de manera precisa la realidad de la emigración hacia América a principios del siglo pasado, esta unidad de acción destaca por su originalidad en la puesta en escena y el montaje.

El director lleva a cabo en el documental varias comparaciones entre Europa y América Latina en momentos significativos, como la manifestación realizada por los escasos niños del pueblo en las calles, exigiendo mejoras en la educación. A pesar de que el lugar está claramente identificado en la película documental, no existe una intención regionalista en ella. Vallejo utiliza la historia de Cespedosa para reflexionar sobre la historia de España, de la misma manera que lo hace con Tucumán, extendiendo sus reflexiones a Argentina.

Vallejo se sirve de los testimonios de los habitantes de Cespedosa para narrar su propia historia, valiéndose de las voces de otros. Además, el título de la película también revela una intención de comparación, ya que la palabra *salvaje* alude tanto al exiliado argentino obligado a vivir en España como al español que, perseguido por las tropas franquistas, se ve forzado a vivir en los montes como un ermitaño, casi como un salvaje, una figura que también se menciona en el film.

AUTORREFERENCIALIDAD O REFLEXIVIDAD FÍLMICA

En *Reflexiones de un salvaje*, Vallejo asume un papel activo y protagónico, dotando a la película de un carácter subjetivo y autorreferencial. Esta característica, el elemento autobiográfico, fue identificada por Birri como una carencia del cine político militante y fue elogiada en una carta que le envió a Vallejo, reconociendo, precisamente, la inclusión de este aspecto (Vallejo, 1984).

La inclusión del elemento autobiográfico ha tardado en consolidarse en el cine documental debido al carácter inicialmente objetivo con el que surgió este género, pero ha contribuido a la madurez de este. En el cine documental realizado en América Latina, se necesitó tiempo para que se valoraran las propuestas autorreflexivas y au-





Imágenes 4 y 5. Momentos de la película *Reflexiones de un salvaje*

torreferenciales. Según Ruffinelli (2010), una de las razones de esta demora podría radicar en que, en el pasado, primaba el interés colectivo sobre el individual en las motivaciones para abordar determinadas temáticas y plasmarlas en una película. Esta perspectiva estaba vinculada a la noción de que la historia la construyen las masas y no los individuos, en un contexto marcado por los intensos cambios sociales y la activa militancia que caracterizó la región en los años sesenta y setenta.

Leonor Arfuch (2002), aunque no se refiere específicamente al cine documental, habla de una multiplicidad en los relatos, que son susceptibles de ser enunciados de diferentes maneras, en diversos registros y con diferentes coautorías, como la conversación, la historia de vida, la entrevista o la relación psicoanalítica. Esta multiplicidad, también identificada en la película mediante los distintos roles asumidos por Vallejo, contribuye a construir una urdimbre reconocible como propia, pero que solo puede definirse en términos relacionales: soy de cierta manera aquí, en relación con ciertos otros que son diferentes y externos a mí (imágenes 4 y 5).

A partir de la década de los ochenta, la autorreferencialidad, especialmente en el cine documental vinculado con la memoria, comenzó a consolidarse con la presencia del director, aunque empleando diferentes estrategias narrativas que convergen hacia la narración y la necesidad de negociar identidades entre el sujeto del enunciado —el otro— y el sujeto de la enunciación —el narrador—. Se establecieron nuevas relaciones entre lo que tradicionalmente se entendía como el sujeto y el objeto —el otro—, y también entre estos y el receptor, es decir, el nuevo público (Ruffinelli, 2010: 77).

Ruffinelli establece cuatro categorías del uso de la referencialidad en el cine documental latinoamericano: la primera corresponde al cine «diario» o el diario personal. La segunda está caracterizada por una mirada personal hacia la familia. En la tercera, se produce una indagación retrospectiva con el fin de saldar cuentas emocionales trabajando en el presente, pero investigando el pasado. La última de las categorías estaría formada por los documentales de investigación que se constituyen en investigaciones en sí mismas, en las que, a partir de la indagación de cuestiones personales o familiares, se cuestionan problemáticas sociales. La película de Vallejo se podría encuadrar en la tercera de estas visiones, pues está vinculada a la indagación retrospectiva con el propósito de saldar cuentas emocionales trabajando en el presente, pero investigando el pasado (Ruffinelli, 2010: 69). *Reflexiones de un salvaje* es un buen ejemplo de esta categoría, porque desde la voz con la que abre el documental se nos anuncia la intención del

director: reconstruir e indagar en el pasado para poder entender el presente.

Vallejo recurre a una de las estrategias formales o narrativas más comunes para resaltar la autorreferencialidad: la voz en *off*. En este caso, es la suya propia, lo que acentúa el carácter autorreferencial del documental y lo aleja de la pretendida objetividad, ya que lo narrado es simplemente la vivencia personal de Vallejo. Todo lo que conocemos se nos presenta a través de su mirada —representada por la cámara— y su voz, que actúa como vehículo tanto de la historia como de las imágenes. La voz de Vallejo toma protagonismo en las escenas que retratan su infancia en Tucumán, donde vemos a un niño paseando por los montes tucumanos de la mano de su abuelo, evocando, así, el pasado.

En el documental, se observa un alto nivel de simbolismo en el gesto autorreferencial, que se conecta en dos niveles: uno micro y otro macro. En el nivel micro, Vallejo aborda su propia experiencia de exilio, la búsqueda de su abuelo y las historias de los vecinos y familiares de este en Cespedosa de Tormes. En el nivel macro, situado en el subtexto, pero también tratado de manera clara en momentos puntuales, Vallejo toca temas como la represión y el exilio desde la Guerra Civil española hasta la dictadura argentina. También habla sobre la miseria y utiliza la imagen de Cespedosa como analogía de España. El pueblo español se presenta como un lugar sombrío, casi como un cementerio, con calles estrechas y sinuosas, casas pobres y habitantes hambrientos, como se muestra en la secuencia en la que se reparte comida con las cartillas de racionamiento. La vida en España se ve poblada de personajes melancólicos y desesperanzados, como la mujer que aparece a lo largo de la película, quien reza, sufre y aguanta en un país que acaba de salir de una dictadura, pero que aún la recuerda claramente. Esto se evidencia también en la figura del viejo republicano español que recorre el campo de batalla sembrado de cuerpos asesinados por la represión franquista, una secuencia que resulta impactante y sorprendente, especialmente considerando que fue filmada en 1978, apenas tres años después de la muerte de Francisco Franco, en un periodo en el que abordar el pasado violento de la dictadura era aún problemático.

La voz en *off* se convierte en el elemento principal que utiliza Vallejo para tratar el tema del exilio político. A través de esta narración, el director es el guía del documental. Mediante la realización de entrevistas a los habitantes de Cespedosa y la inclusión de testimonios personales, el relato adquiere un carácter singular y personalizado, instaurándose «tempranamente un pacto autobiográfico de veracidad con el espectador, al hacer suyo un relato retrospectivo y generar una identidad entre narrador, personaje y autor» (Piedras, 2012: 41).

Reflexiones de un salvaje no se limita únicamente a narrar el exilio de Vallejo ni la emigración de su abuelo, sino que utiliza estas historias como punto de partida para un relato más amplio. A partir de ellas, el documental ahonda en otros casos de exilio y emigración, extendiendo su alcance para hablar de experiencias similares vividas por otros inmigrantes españoles que se vieron obligados a abandonar su tierra natal en busca de una vida mejor, escapando de la miseria que enfrentaban en España. De esta manera, el documental ofrece una reflexión más amplia sobre las causas y consecuencias del exilio y la emigración, mostrando la universalidad de estas experiencias y sus impactos en la vida de las personas.

Por otra parte, Vallejo no fecha su relato, ya que omite deícticos visuales o sonoros que lo daten, a lo que contribuye la indeterminación espacial. La ausencia de referentes temporales se combina con una puesta en escena homogénea para reforzar la continuidad. La iluminación y la escenografía apenas experimentan cambios a lo largo del documental. Incluso la vestimenta de Vallejo, compuesta por un abrigo marrón, un pantalón negro y un sombrero *beige*, permanece constante

en todas las secuencias, lo que ayuda a mantener una sensación de tiempo detenido, como si nada cambiara y como si el relato se desarrollara en un presente continuo. Los elementos rítmicos y visuales, por tanto, buscan mantener la continuidad narrativa utilizando un montaje continuo.

Al utilizar diversas formas narrativas para hacerse presente en el documental, como su presencia física como entrevistador y su incorporación como narrador a través de su voz en *off*, Vallejo reconoce su subjetividad como cineasta y participante en el proceso de creación del documental, lo que permite una exploración más compleja y matizada de los temas tratados. Además, al incorporarlo como personaje refuerza la subjetividad del documental, ya que no solo se escucha su voz en *off*, sino que es el sujeto que lo realiza, pero también es el objeto que se muestra en él. En este nuevo cine documental, que se consolida a mediados de los ochenta, se reformulan las concepciones sobre el sujeto y el lenguaje que predominaban en el cine más clásico. Entre otras cuestiones, se replantea, al igual que lo hicieron otros directores de la nueva ola de posdocumentales, la figura del autor «como sujeto que expresa una visión de mundo y una poética personal a partir del discurso cinematográfico» (Piedras, 2012). De esta manera, «al poner el énfasis en la mediación fílmica, las películas reflexivas subvierten la idea comúnmente aceptada de que el arte puede ser un medio de comunicación transparente, una ventana abierta al mundo, un espejo al margen del camino» (Stam, 2001: 182). No solo es cuestionada, por tanto, la figura del autor, sino también la funcionalidad del propio lenguaje referencial, liberándola «en su falsa identificación con el mundo fenoménico y de su autoridad asumida como medio de reconocimiento sobre el mundo» (Minh-Ha, 2007: 225).

Gerardo Vallejo narra su historia no solo a través de su voz en *off*, sino también mediante los testimonios de los habitantes del pueblo, a los que les da voz en las entrevistas que realiza. Aunque está presente en estas conversaciones, Vallejo escucha lo que los lugareños le cuentan casi sin intervenir. Les brinda la oportunidad de expresarse, pero el relato sigue siendo suyo, ya que utiliza las experiencias y crónicas de los habitantes de Cespedosa para contar su propia historia, sus vivencias y preocupaciones. De esta manera, Vallejo entrelaza su propia narrativa con las voces y vivencias de la comunidad, creando una narración que refleja tanto su experiencia personal como la de aquellos con quienes se encuentra. Mediante las entrevistas, los habitantes del pueblo reconstruyen historias del pasado, que han sido contadas tantas veces que es difícil discernir cuánto tienen de realidad y cuánto de invención. Estas reconstrucciones son uno de los mayores logros de la película, como se muestra en la extensa secuencia que cierra el documental. En ella, los habitantes del pueblo recrean un evento ocurrido en 1917, cuando hubo una revuelta popular después del asesinato de Manuel Vallejo, abuelo del cineasta, a manos de un terrateniente por haber cogido leña de sus tierras. De forma espontánea, el pueblo se levantó y atacó las propiedades del terrateniente, obligándolo a abandonar el lugar y a vender sus tierras al municipio a un precio reducido. Esta historia, tan repetida entre los habitantes de Cespedosa, fue grabada por Vallejo sin aparente planificación. Los habitantes entran y salen del plano representando una historia que han escuchado muchas veces. En la interpretación, «no hay control sobre sus acciones, porque sus acciones son verdad. Y son verdad porque su-

VALLEJO MUESTRA EL IMPACTO QUE TUVO TANTO PARA EL PUEBLO DE CESPEDOSA COMO PARA SU ABUELO LA MIGRACIÓN Y EL NO PODER CONTINUAR SUS VIDAS ALLÍ, LO QUE SIRVE COMO UNA ANALOGÍA PARA COMPRENDER LO QUE ÉL MISMO EXPERIMENTÓ AL TENER QUE HUIR DE SU PAÍS DEBIDO A LA AMENAZA QUE ENFRENTABA

cedieron de verdad, y en la mente de cada uno, esa historia ha sido imaginada cientos de veces» (Parés, 2010). Además de esta historia, los habitantes del pueblo reproducen otras, como la muerte del maestro, que vivió diecisiete años escondido en el monte huyendo de las autoridades franquistas. A través de estas recreaciones y de los testimonios de los habitantes de Cespedosa, Vallejo se acerca a la verdad oculta del pueblo, transmitida de generación en generación.

El director establece el ritmo de la película según su propio recorrido por el pueblo y el campo. Es notable cómo la narración se ve interrumpida por escenas aparentemente desconectadas de la historia principal. Ejemplos de esto son las imágenes de una fundición dominada por el fuego y un herrero trabajando o el linchamiento de un campesino. Estas interrupciones pueden parecer extrañas a primera vista, pero, en realidad, añaden capas de significado al relato principal.

La alternancia de dos secuencias en las que se muestran cerdos en el matadero y la matanza de campesinos recuerda al segmento de la masacre zarista, seguida por la del matadero, de *La huelga* (Stachka, 1925), de Sergei Eisenstein. Esta película, célebre por la utilización del montaje intelectual, sirve de inspiración para Vallejo, que también se vale del uso de metáforas visuales con una intencionalidad narrativa. En *Reflexiones de un salvaje*, este montaje crea un ritmo temático y regular que alterna entre el recuerdo de la vida rural —referente a un tiempo histórico— y el tiempo presente de las entrevistas en el pueblo de su abuelo en España. Esta alternancia de ritmos temporales no solo sirve para contrastar los dos entornos, sino también para resaltar la conexión entre la violencia en la historia y la explotación en la contemporaneidad. La brutalidad del matadero se entrelaza con la de la opresión campesina, subrayando, así, la continuidad de la injusticia a lo largo del tiempo. Este recurso de montaje aporta complejidad estética a la película y, a su vez, sirve para profundizar en su comentario social y político sobre la naturaleza cíclica de la opresión y el sufrimiento humanos. Al igual que Eisenstein, Vallejo hace patente el montaje al utilizar, en determinadas escenas, planos de corta duración y encuadre, montaje rítmico por corte, secuencias paralelas, etc.

Para Vallejo, el pasado y el presente se entrelazan de manera inseparable. Lo que le ocurrió a su abuelo, verse obligado a abandonar su tierra, resuena en su propia experiencia. El director presenta un tiempo estancado, donde la vida se percibe como una carga interminable, y el paso del tiempo se siente como una espera sin fin. Este sentimiento se ve reforzado por la representación de Cespedosa, un pueblo congelado en el tiempo, habitado únicamente por ancianos, con la excepción de una breve aparición de unos niños en una secuencia. Solo en un breve momento, Vallejo abandona este entorno estático para mostrar la bulliciosa vida de la ciudad de Madrid, llena de actividad y vitalidad. Esta dicotomía entre el pueblo rural y la ciudad cosmopolita sugiere que el único camino hacia el futuro para la juventud es abandonar el entorno rural y trasladarse a la ciudad. El realizador parece insinuar que la vida y las oportunidades se encuentran en los centros urbanos, mientras que los pueblos pequeños, como Cespedosa, representan un pasado estancado y un futuro limitado. Este contraste entre lo rural y lo urbano subraya la idea de que el progreso y el desarrollo solo son posibles fuera de los confines del pueblo natal.

Pierre Nora (1989) define como lugares de memoria aquellos espacios o territorios donde la memoria cristaliza a través de pedazos de experiencia humana que pertenecen a un pasado inaccesible. Cespedosa supone para Vallejo un lugar de la memoria, pues es el contacto con este territorio de la provincia de Salamanca el que da origen a su documental sobre el exilio de Argentina. Según Nora (1989), la memoria funciona como un repositorio de experiencias sobre el pasado cuyo nexo común no es tanto la existencia de unos espacios a los que se le atribuye un valor simbólico como de unos vínculos o ritos sociales o culturales que

conectan a las personas. El concepto de Nora es esencialmente cinematográfico, en tanto el cine permite acceder a esas experiencias en forma de recuerdos y darles una forma audiovisual que vaya más allá del contenedor sellado de la memoria individual. *Reflexiones de un salvaje* es, por tanto, un documental que recupera la memoria y la hace universal, dado que le otorga al documental un carácter de reflexión dialéctica y metaficcional, donde la imagen representa la mirada del cineasta y la memoria actúa como elemento vertebrador a partir de lo grabado y posteriormente resignificado a través del montaje.

Vallejo, además, reivindica el papel del cine como medio capaz de embalsamar la memoria (Mitry, 1997), ya que captura el momento presente, reflexionando sobre el papel de la imagen como espejo de la fugacidad de nuestra memoria, como medio embalsamador de la realidad descrito por Bazin (1990). Dotar de nuevas funcionalidades a las formas narrativas audiovisuales, más allá de la mera captación y representación, es propio de las vanguardias que cuestionan los modos dominantes de la representación (Drummond, 1979: 13). De este modo, para el director la memoria es una forma nostálgica de reconstruir su historia personal, revisitando esos lugares del pasado, reinterpretándolos. Vallejo reconstruye sus memorias a través de la dimensión espacial, en un ejercicio que abarca dos lugares significativos: Cespedosa y Tucumán. Estos espacios poseen una dualidad que refleja su carácter tanto individual como colectivo, como señala Nora, puesto que son parte de la memoria personal de Vallejo, pero también forman parte de la memoria compartida de muchos otros. El cineasta profundiza en esta memoria al transformar estos lugares en escenarios cinematográficos, inmortalizándolos no solo en celuloide, sino también en la memoria de todos sus espectadores.

CONCLUSIONES

Las películas tienen vida propia, que va más allá del tiempo en el que se realizaron, y verlas desde el aquí y el ahora permite nuevas lecturas que, en ocasiones, son similares a las que se hicieron cuando se realizó el film. Una de las cosas que más puede sorprender, cuando se ve desde la actualidad, es cómo, a pesar de que han transcurrido casi cincuenta años, ya se vislumbra en el largometraje una de las problemáticas que asolan a la denominada España vaciada, término con el que se hace referencia al éxodo rural que se produjo en determinadas zonas del país, como Castilla y León, en la que muchos de sus habitantes comenzaron a emigrar en busca de un futuro mejor. Hoy en día, la situación, lejos de mejorar, ha empeorado y pueblos como Cespedosa casi han desaparecido o están cerca de hacerlo. El documental de Vallejo apunta algunas de estas cuestiones que se manifiestan en boca de los habitantes del pueblo.

En *Reflexiones de un salvaje*, el realizador aborda temas recurrentes en su cine, como la vida rural y la relación con la tierra y el territorio. Sin embargo, en esta película se destaca principalmente el sentimiento de desarraigo. Vega Solís (2000) señala que «la diáspora, el exilio, el nomadismo, el turismo, la migración o el vagabundeo son todas formas de viaje, sin embargo, cada una de ellas está inscrita de manera diferente según los sujetos, lugares y tiempos que las determinen». Para Vallejo, este viaje representa una oportunidad para comprender su condición de exiliado, para conocer lo que su abuelo perdió al abandonar su tierra, su gente, su mundo, y funciona como una analogía de lo que él mismo está perdiendo al estar lejos de su tierra, su gente y su mundo.

En la película predomina un tono melancólico no solo en la narrativa. Es especialmente evidente en los paseos por los montes tucumanos del abuelo y el nieto, aunque se percibe en la atmósfera general. Las tonalidades marrones y verdosas prevalecen, en armonía con el paisaje, y la luz, de carácter

naturalista, ayuda a resaltar este sentimiento de ausencia. Vallejo muestra el impacto que tuvo tanto para el pueblo de Cespedosa como para su abuelo la migración y el no poder continuar sus vidas allí, lo que sirve como una analogía para comprender lo que él mismo experimentó al tener que huir de su país debido a la amenaza que enfrentaba.

Vallejo explora la ausencia, el vacío, la desaparición que implica ser apartado, expulsado de la propia vida. Esta ausencia se manifiesta en imágenes, en silencios, en palabras, en lo expresado y lo no dicho. Desde el comienzo del documental, el espectador es consciente de que se trata de una experiencia personal, tanto del abuelo como del propio realizador, pero, a medida que avanza la narración, esta experiencia se vuelve universal. Vallejo extiende el discurso para hacer al público cómplice de esa ausencia, de ese vacío, de esa desaparición, ya que todos los espectadores pueden haber vivido esta experiencia en primera persona o conocer a alguien cercano que la haya vivido. Aquí radica la belleza y el éxito de *Reflexiones de un salvaje*, ya que logra convertir una experiencia personal en una preocupación universal: ¿qué sucede en la vida, en nuestra vida, cuando no estamos, cuando faltamos, cuando desaparecemos? ■

REFERENCIAS

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

Campo, J. (2012). Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios. El cine documental del exilio argentino. En *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX* (pp. 1-15). Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31941

Drummond, P. (1979). Notions of Avant-garde Cinema. En P. Drummond (ed.), *Film as Film: formal experiment in Film 1910-1975* (pp. 9-19). Londres: The Arts Council of Great Britain.

Getino, O. (1979). *A diez años de «Hacia un Tercer Cine»*. México: Filmoteca UNAM.

Gumucio Dagron, A. (coord.) (2014), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/D93421B6444FDFE705257FC0005B-1F3F/$FILE/10917.pdf

Halperin, P. (2004). *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.

Minh-Ha, T. T. (2007). El afán totalitario de significado. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, *58*, 223-247. Recuperado de https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/11

Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, *26*, 7-24. https://doi.org/10.2307/2928520

Ortega Gálvez, M. L., García Díaz, N. (eds.) (2008). *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B.

Parés, L. E. (2010, 7 de septiembre). Reflexiones de un salvaje. Recuperado de https://www.blogsandocs.com/?p=583

Pérez Murillo, M. D. (2023). Estereotipos distópicos en el cine latinoamericano a través de *El Club* (Pablo Larraín, Chile, 2015) y *Zama* (Lucrecia Martel, Argentina, 2017). *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, *45*. https://doi.org/10.4000/alhim.11834

Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *Toma Uno*, *1*, 37-53. https://doi.org/10.55442/tomauno.n1.2012.8568

Rodríguez Marino, P. (2013). *Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988)*. Tesis doctoral. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. Recuperado de http://rid.unrn.edu.ar:8080/bitstream/20.500.12049/83/1/marino_nhorizontes_unrn.pdf

Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy «el otro»: variantes del documental subjetivo o personal. *Acta Sociológica*, *53*, 59-81. Recuperado de https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/24299/22833

Schroeder Rodríguez, P. A. (2011). La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *37*(73), 15-35. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41407227

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Vallejo, G. (1984). *Los caminos del cine*. Córdoba: El Cid Editor.

Vega Solís, C. (2000). Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *Gazeta de Antropología*, *16*. https://doi.org/10.30827/DIGIBUG.7502

REFLEXIONES DE UN SALVAJE (GERARDO VALLEJO, 1978), UN EJERCICIO DE MEMORIA DESDE EL EXILIO

Resumen

Reflexiones de un salvaje es un documental dirigido por Gerardo Vallejo que explora las raíces familiares del director y su propia experiencia de exilio político. A través del viaje a Cespedosa de Tormes, el pueblo natal de su abuelo, Vallejo busca comprender las motivaciones detrás de la emigración de su familia a Argentina. La película aborda temas como el desarraigo, la ausencia y la pérdida. Vallejo utiliza una voz en *off* autorreferencial para narrar la historia, mezclando sus propias experiencias con los testimonios de los habitantes del pueblo. El documental indaga sobre la dualidad entre lo rural y lo urbano, así como sobre la continua y recurrente opresión de los pueblos a lo largo del tiempo. Además, Vallejo utiliza la memoria como un tema central, explorando la conexión entre el pasado y el presente a partir de lugares significativos, como Cespedosa y Tucumán. En última instancia, *Reflexiones de un salvaje* ofrece una reflexión universal sobre la experiencia humana de la ausencia y el vacío, invitando al espectador a contemplar qué sucede en la vida cuando estamos ausentes.

Palabras clave

Memoria; Cine Documental; Gerardo Vallejo; Exilio; Migración.

Autores

Pablo Calvo de Castro es doctor en Cine Documental por la Universidad de Salamanca, profesor asociado del departamento de Sociología y Comunicación Audiovisual y miembro del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales de la Universidad de Salamanca. Sus principales líneas de investigación son el cine documental como herramienta para el cambio social, los estudios de género y la antropología visual. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro, entre los que destaca *Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales* (Kepes, 2019). También ha realizado cuantiosos documentales para cine y televisión. Contacto: pablocalvo@usal.es

María Marcos Ramos es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca (premio extraordinario). Es profesora titular del grado en Comunicación y Creación Audiovisual de la Universidad de Salamanca y miembro investigador del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales de la misma institución. Sus líneas de investigación versan, entre otras, sobre representación de las minorías y de la sociedad en la ficción audiovisual, temas sobre los que ha publicado artículos en revistas y monografías científicas. Es autora del volumen *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) y editora de varios libros. Contacto: mariamarcos@usal.es

Referencia de este artículo

Calvo, P., Marcos Ramos, M. (2025). *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), un ejercicio de memoria desde el exilio. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 71-84.

REFLEXIONES DE UN SALVAJE (GERARDO VALLEJO, 1978), AN EXERCISE IN MEMORY FROM AN EXILE PERSPECTIVE

Abstract

Reflexiones de un salvaje is a documentary directed by Gerardo Vallejo that explores the director's family history and his own experience of political exile. On a journey to Cespedosa de Tormes, his grandfather's home village, Vallejo seeks to understand the motivations behind his family's emigration to Argentina. The film explores issues such as rootlessness, absence and loss. Vallejo uses a self-referential voice-over to tell the story, combining his own experiences with the testimonies of villagers. The documentary investigates the duality between the country and the city, as well as the ongoing oppression of communities over time. Vallejo also considers memory as a central theme, exploring the connection between past and present based on places of significance for him (Cespedosa, Spain, and Tucumán, Argentina). *Reflexiones de un salvaje* ultimately offers a universal reflection on the human experience of absence and emptiness, inviting the spectator to ponder what happens to our life when we are absent.

Key words

Memory; Documentary cinema; Gerardo Vallejo; Exile; Migration.

Authors

Pablo Calvo de Castro holds a PhD in Documentary Film from Universidad de Salamanca, where he is an associate lecturer in the Department of Sociology and Audiovisual Communication and a member of the Audiovisual Content Observatory. His main lines of research are documentary film as a tool for social change, gender studies and visual anthropology. He has published numerous articles and book chapters, including *Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales* (Kepes, 2019). He has also made numerous documentaries for film and television. Contact: pablocalvo@usal.es

María Marcos Ramos holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad de Salamanca, winning the university's Extraordinary PhD Award. She is a senior lecturer in the Audiovisual Communication and Creation degree program at Universidad de Salamanca and a research member of the Audiovisual Content Observatory at the same institution. Her lines of research include the representation of minorities and of society in audiovisual fiction, on which she has authored articles published in scholarly journals and monographs. She is also the author of the volume *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) and the editor of several books. Contact: mariamarcos@usal.es

Article reference

Calvo, P., Marcos Ramos, M. (2025). *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), An Exercise in Memory from an Exile Perspective. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 71-84.

recibido/received: 31.05.2024 | *aceptado/accepted:* 11.10.2024

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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