

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

Diálogo

Marlén Jutsiev:
así empezó todo.
Una conversación con
el cineasta georgiano

(Des)encuentros

Alemania, Italia, España:
el eros y el deseo bajo
los fascismos europeos



DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES

ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGIMENES TOTALITARIOS

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cinefòrum L'Atalante 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, 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 Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); 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, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España 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 Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cinefòrum L'Atalante 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, 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 Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); 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 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: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly 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 or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Jordi Revert (Universitat de València).

Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació), Aarón Rodríguez Serrano (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 (CulturArts IVAC), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (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).

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, con la colaboración de la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Aula de Cinema y Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació).

Lugar de edición (Place of publication): Valencia (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).



NÚMERO 23 (ISSUE 23)

Coordinadores del número (Issue Editors): Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València).

Autores (Authors): Juan Carlos Alfeo (Universidad Complutense de Madrid), Jordi Balló (Universitat Pompeu Fabra), Asunción Bernárdez Rodal (Universidad Complutense de Madrid), Emma Camarero (Universidad Loyola Andalucía), Marga Carnicé Mur (Universitat Pompeu Fabra), Orisel Castro (Universidad de Las Américas), Josetxo Cerdán (Universidad Carlos III de Madrid), Albert Elduque (University of Reading), Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos III de Madrid), Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno), Carlos Gómez (Universidad Carlos III de Madrid), Luis Gómez (Universidad de Las Américas), Beatriz González de Garay (Universidad de Salamanca), Bruno Hachero Hernández (Universitat Pompeu Fabra), Vinzenz Heider (Goethe Universität Frankfurt am Main), Marlen Jutsiev (cinemata / filmmaker), Carlos Losilla (Universitat Pompeu Fabra), Alejandro Montiel (Universitat Politècnica de València), Ignacio Moreno Segarra (Universidad Complutense de Madrid), Carlos Muguiro (Universidad de Navarra), Marta Muñoz Aunión (Goethe Universität Frankfurt am Main), York Neudel (Universidad de Las Américas), Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona), Endika Rey (Universitat de Barcelona).

Evaluadores externos (External reviewers): Roberto Arnau Roselló (Universitat Jaume I), Fran Benavente (Universitat Pompeu Fabra), Vicente Benet (Universitat Jaume I), José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela), Laura Cortés Selva (Universidad Católica San Antonio de Murcia), Hugo Doménech Fabregat (Universitat Jaume I), Catalina Donoso (Universidad de Chile), Iratxe Fresneda Delgado (Universidad del País Vasco), María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I), Fernando González García (Universidad de Salamanca), Silvia Guillamón Carrasco (Universitat de València), Margarita Ledó (Universidade de Santiago de Compostela), Francesc Martínez (Universitat de València), Javier Marzal (Universitat Jaume I), Alejandro Melero (Universidad Carlos III de Madrid), Lidia Merás (University of London), Joel Mestre Froissard (Universitat Politècnica de València), Jorge Nieto Ferrando (Universitat de Lleida), Ernesto Pérez Morán (Universidad de Medellín), Iván Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Glòria Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Sergi Sánchez (Universitat Pompeu Fabra), Daniel Sánchez Salas (Universidad Rey Juan Carlos).

Traductores (Translators): Martin Boyd

Colaboradores (Collaborators): Carmen Guiralt Gomar (Universitat de València), Olga García de Fez (Universitat de València).

Agradecimientos (Acknowledgments): Marina Abad Rubio, Amelia Falcó Tortosa, Adrià Lacreu Sanmartín

Diseño y maquetación (Original design and layout): Carlos Planes.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes utilizando una fotografía de Amparo Rivelles realizada por Jose Demaría Vázquez «Campúa».

PRESENTACIÓN

- 7 Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios
Núria Bou, Xavier Pérez

CUADERNO

DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES: ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGIMENES TOTALITARIOS

- 19 Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo
Carlos Losilla
- 29 Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945)
Jordi Balló, Marga Carnicé Mur
- 49 *Primer plano*: el rostro popular de la censura
Albert Elduque
- 63 Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo
Beatriz González de Garay, Juan Carlos Alfeo
- 81 Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en *La semana del asesino*
Carlos Gómez
- 95 De lo banal a lo indispensable. *Pornochanchada* y *Cinema Novo* durante la dictadura brasileña (1964-1985)
Emma Camarero
- 109 El erotismo y la forma como subversión en *Las margaritas*
Orisel Castro, York Neudel, Luis Gómez

DIÁLOGO

- 121 Marlén Jutsiev. Así empezó todo. Una conversación con el cineasta georgiano en torno al origen de sus películas, sus primeros maestros y la censura soviética
Carlos Muguiro

(DES)ENCUENTROS

ALEMANIA, ITALIA, ESPAÑA: EL EROS Y EL DESEO BAJO LOS FASCISMOS EUROPEOS

- 141 Introducción. El cine como máquina de deseo
Endika Rey
- 143 Discusión
Vinzenz Hediger, Marta Muñoz Aunión, Raffaele Pinto, Gino Frezza
- 153 Conclusión. La sombra del cuerpo
Endika Rey

PUNTOS DE FUGA

- 159 Fabulación y performance del asesino en los documentales de Joshua Oppenheimer
Bruno Hachero Hernández
- 171 La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio.
Un análisis de *Lo imposible*
Asunción Bernárdez Rodal, Ignacio Moreno Segarra
- 187 Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente
Josetxo Cerdán, Miguel Fernández Labayen

DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES. ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGÍMENES TOTALITARIOS*

NÚRIA BOU
XAVIER PÉREZ

«¿Oculto el sexo? ¿Escondido por nuevos pudores,
metido en la chimenea por las tristes exigencias de
la sociedad burguesa? Al contrario: incandescente»
(FOUCAULT, 2006: 82).

No existe régimen totalitario que no sustente el peso de su seguridad opresiva en un poderoso aparato de censura. Como las grandes dictaduras del siglo XX fueron contemporáneas a la eclosión del cine, el uso de las imágenes fue materia preeminente para la propaganda y motivo de cautela represiva para todo lo que se opusiera a su ideario. No fue —ni es— una condición exclusiva de dichos regímenes, porque no hay cinematografía nacional que no preste atención, en su forma de mediar entre la producción y el público, a los contenidos susceptibles de alterar determinados principios ideológicos, y de socavar las seguridades cotidianas que tales principios alimentan. El cine no deja de ser una invención revolucionaria que alteró muchas concepciones de la percepción de lo colectivo y que, sin lugar a dudas, normalizó una actividad tan consuetudinariamente pecaminosa como la del ejercicio impune del voyerismo. La

ambigüedad de las imágenes (y el inmediato control de las mismas por parte de la vigilante tutela del estado o de las instituciones paralelas que lo sirven) suscitó un debate que todavía dura entre el hipotético carácter educativo de los films (KHUN, 1990: 105), y su contracampo subversivo (que, como los surrealistas entendieron muy pronto, estaba en la naturaleza misma del invento).

En lo que se refiere a la moral, y a la sexualidad a ella asociada, las cautelas tan pronto sorprendieron a los países asentados en un moderno modelo democrático como a las dictaduras que el siglo del cine viera florecer. Una u otra forma de censura institucional se instaló en China desde 1905, en Inglaterra desde 1909, en Canadá desde 1910, en México desde 1911, en Nigeria desde 1912, en Italia y España desde 1913, en Alemania desde 1920, en la Unión Soviética desde el mismo año de la Revolución, 1917, en Bélgica desde 1921, y en

Turquía desde 1932, por citar localizaciones geográficas y políticas muy diversas que sucumben, sin embargo, a la misma tentación controladora. Y si, más allá de las cautelas gubernamentales, las ligas puritanas fueron un frente activo contra la producción desde los orígenes mismos del cine, el Código Hays, instaurado por la propia industria de Hollywood en 1934, desmontó por completo la utopía de que una democracia podía autorregular los contenidos morales sin una superestructura censora que velara por ellos¹.

Los tres grandes regímenes fascistas de la primera mitad del siglo (España, Italia, Alemania) combinaron propaganda y censura como dos caras de una misma moneda coercitiva. Atendía a todos los frentes de lo político, y también, por supuesto, al erotismo. Como el erotismo ya era problemático en el cine antes de la vigencia de estos regímenes, los códigos de censura no necesariamente se estructuraron desde la ley escrita. La autocensura implícita existió tan pronto en Italia como en Francia, idénticamente en Alemania y en Inglaterra, en España que en los Estados Unidos.

En las dictaduras tradicionales, la prohibición erótica siempre tuvo que ver con la tutela religiosa. En las dictaduras comunistas, sin embargo, esa censura siguió existiendo, como si la necesidad del orden atendiese a los regímenes más allá de los dogmas tradicionales o del debate entre el cuerpo y el alma. Toda distorsión de los usos funcionales de la sexualidad fue también materia de severa vigilancia en los totalitarismos comunistas. Al lado de los usos políticos de la censura, la represión del erotismo, pues, se impone como uno de los ejes vertebradores de la política autoritaria de las dictaduras.

Pero el cine, por su heterogeneidad, por la construcción azarosa de sus imágenes, por la complejidad de sus dispositivos, puede siempre evitar la prosaica obsesión de los censores. En su estudio sobre las contradicciones inherentes al sistema represor del Código Hays en los Estados Unidos, Greg Tuck (2007: 13) se vale del pensamiento fe-

EN EL CINE CREADO EN CONTEXTOS DICTATORIALES, LA FORMA METAFÓRICA SE HA REVELADO FUENTE DE DISCURSOS LIBERADORES Y AJENOS A LAS CERTITUDES DEL PODER

nomenológico de Merleau Ponty para recordarnos que la capacidad metafórica del cine hace que percibamos su potencial expresivo con todo el cuerpo: «las películas no se limitan a mostrar o hacer implícito el sexo, sino que también lo evocan a nivel sensorial. No se limitan, pues, a hacernos ver lo que no podemos ver o imaginar, sino que hacen que nos sintamos “tocados” por ello. Este es el placer del sexo invisible». Esta demoledora fuerza del espectáculo cinematográfico es una invitación a convertir la coacción censora en estímulo para la imaginación: «los límites no solamente proscriben, sino que permiten canalizar y son fuente de inspiración». Tuck (2007: 2) invoca aquí explícitamente las ideas de la estudiosa Lea Jacobs, cuando esta afirma que «la censura como proceso institucional no solamente reflejaba presiones sociales; articulaba una respuesta estratégica a las mismas» (JACOBS, 2000: 94). Articular creativamente una respuesta a la censura supone a la vez un reto y una estrategia de distanciamiento que los directores pueden utilizar con más libertad de la que podría esperarse, justamente por la eficaz indeterminación de las imágenes cinematográficas que fluyen con la ambivalencia de la vida que pasa ante nuestros ojos. Mientras en su obra fundamental *Hollywood censurado* Gregory D. Black (2012: 323) certifica, muy a su pesar, que «nunca sabremos cuántos films que no se hicieron se podrían haber hecho, ni cuán diferentes podrían haber sido los que sí se rodaron» —afirmación extrapolable a cualquier país que haya sufrido una u otra forma de censura— podemos plantear una alternativa menos pesimista: la relectura de las imágenes de que sí disponemos para constatar no solo lo que se

escapó de la coacción represiva, sino más bien lo que las propias películas podían ofrecer en clave de sutil contestación.

Es evidente, en este sentido, que un film realizado en el marco de una dictadura no asume necesariamente la ideología de esta. Puede estar concebido desde una posición ciertamente contraria a los implícitos deseos represores del aparato de propaganda. El cine siempre conlleva una tensión entre lo que se querría decir y lo que se muestra, y es, como hemos advertido, refractario a la interpretación unívoca de las imágenes. Por esa naturaleza evanescente y libre, puede entenderse que no siempre las películas realizadas en contextos totalitarios hayan servido los dictados de su aparato censor. Y existe, sin duda, el juego del gato y el ratón entre la censura y el autor², ese juego que lleva al límite el conocido episodio censor del guion de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), en la que el *ménage à trois* perfectamente identificado tras el juego del mus que cierra la película es la solución óptima (y sin duda más provocadora) a la sencilla clausura que el primer guion del film poseía³.

La clave de esta penetración de lo subversivo estriba en la asunción de lo metafórico como instrumento providencial para sobrepasar los contenidos pulcros de la denotación que el sistema censor estabiliza. Recordémoslo: la palabra griega *metáfora* proviene de *meta* (más allá) y *fora* (llevar), y significa, etimológicamente, transportar; invita, como afirma Chantal Maillard (1992: 97), «a construir mundos abstractos». Maillard, siguiendo el razonamiento del filósofo Ortega y Gasset, indica que la metáfora no tiene que llevarnos hacia una imagen semejante, porque la finalidad de la metáfora es crear un nuevo espacio: «ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo» (Maillard, 1992:108). Por lo tanto, la metáfora «nos empuja hacia otro mundo» —revela Ortega y Gasset (1964: 258) con una expresión que denota movimiento, transporte— hacia otro universo.

En el cine creado en contextos dictatoriales, la forma metafórica se ha revelado fuente de discursos liberadores y ajenos a las certitudes del poder, en directores tan significativos como Carlos Saura en España o Andrei Tarkovski en la Unión Soviética. Ese carácter metafórico que abre los enunciados hacia universos más allá de lo visible (o de lo denotado) puede ocupar la significación de un film entero —como *La caza* (1966), por hablar de una paradigmática obra de Saura— o desbloquear simbólicamente un detalle de la acción (como el ejemplo del final de *Viridiana* resume paradigmáticamente). A su lado, la metonimia y la sinécdoque emplazarán la imaginación a todo tipo de desplazamientos, desde lo visible a lo meramente imaginado, constituyendo un complejo vocabulario de estrategias que han convertido la retórica filmica, casi consustancialmente, en un espacio para la desbordada expresión de lo prohibido.

El sistema represivo no puede oponerse a dicho registro metafórico, porque, paradójicamente, lo contiene en todos sus dispositivos. Como Foucault diseccionó con afinada lucidez, el sexo es una pieza perfectamente contemplada en la organización del estado, y vehiculada y enraizada según una serie de dispositivos relacionales que sostienen finalmente una organización social que no puede prescindir de él. Carolina Meloni (2012: 65) sintetiza la cuestión, parafraseando al filósofo, cuando nos recuerda que «el sexo no se reprime, se administra», y Annette Kuhn (1990: 6) hace lo propio cuando retoma la noción foucaultiana de censura como *dispositivo*. La organización del relato filmico no escapa a esa idea de diseminación controlada que está en la base misma del arte fílmico, y que justamente porque es estructura imprescindible, permite los placeres del desplazamiento (por no decir que los instiga).

Es evidente que Foucault no niega, en su penetrante disección, la consideración de la censura como una institución destinada a impedir la enunciación misma de la sexualidad, a partir de una «lógica en cadena que [...] liga lo *inexistente*, lo *ilícito*

y lo *informulable* de manera que cada uno sea a la vez principio y efecto del otro» (Foucault, 2006: 88)⁴. Sin embargo, el cine es un espacio donde se conjuran las contradicciones porque la imagen es, de por sí, polisémica, y porque su significado está siempre puesto en la imaginación del público: lo llamado a *no existir* encontraría, incluso en el cine más severamente censurado, extrañas *reformulaciones* bajo una apariencia *lícita* abierta sin embargo a los poderes de la imaginación.

LA EROTIZACIÓN DEL CUERPO, NO NECESARIAMENTE VINCULADA A LAS PARTES PROHIBIDAS, ESTUVO MUY PRESENTE EN LA ECLOSIÓN DEL CULTO A LA FOTOGRAFÍA QUE LA PRENSA ILUSTRADA POTENCIÓ SIEMPRE

Existe, existió, existirá siempre, en fin, un *Eros* pese a la censura, porque se trata, en realidad, de un *Eros* inscrito necesariamente en ella. Este número de *L'Atalante* quiere ser una aportación crítica a dicha tesis, afrontada desde diferentes perspectivas. En un principio, toma como base genérica y como modelo de ejemplificación preeminente el cine del franquismo español, pues el monográfico parte de una investigación universitaria consagrada al cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos en España, Italia y Alemania (Proyecto CSO2013-43631-P del Ministerio de Economía y Competitividad), sin que el conjunto de artículos quede reducido a dicho periodo ni a dichos países.

Si, por proximidad histórica y por pertinencia nacional al mismo, tomamos el franquismo como espacio privilegiado para estudiar el tema, descubriremos a un tiempo dos fenómenos: en un sentido, los cineastas del período, ni aun en los casos de mayor connivencia con el régimen, pudieron desentenderse de la tensión obligada entre la cen-

sura implícita y la necesidad de alimentar el deseo erótico como uno de los fines esenciales del relato fílmico clásico (fuera en clave de comedia o de melodrama), al que a fin de cuentas se rendía todo la retórica de los films. Si las actrices más representativas del inicio de la dictadura (Conchita Montenegro, Ana Mariscal, Amparo Rivelles, Mercedes Vecino, Isabel de Soto) fueron estrellas en el sentido convencional de la palabra (y ocuparon por ello mismo las portadas o reclamos fotográficos de revistas como *Primer Plano*), fue porque el cine contemplaba el deseo erótico, el voyerismo y cuánto de sexual tienen las relaciones humanas como una estructura interna indispensable, aunque fuera lógicamente adornada con todo tipo de subterfugios elípticos. Los directores no cesaron de ejercer su creatividad, y siendo el principal objeto de atención voyerista del cine clásico la figura femenina —en términos ya perfectamente analizados desde los estudios de Laura Mulvey (1975), luego matizados por Gaylyn Studlar (1988)— es evidente que los creadores debieron utilizar todo tipo de estrategias expresivas para invocar lo subyacente y convertir el erotismo, y las manifestaciones del sexo, en elemento integral de un cine que nunca pudo del todo prescindir de él.

Esta función de la mujer como catalizadora del deseo erótico tiene una doble dimensión retórica: supone la construcción del relato visual en función del cuerpo femenino (que puede estar restringido, pero nunca del todo ignorado), y a su vez, por ello mismo, supone la auto-asunción de un determinado poder seductor. Inquirir si detrás de esa idea del cuerpo femenino como objeto de deseo para la mirada masculina subyace un deseo autónomo, es uno de los campos de estudio de las nuevas tendencias en los *Star Studies* con relación a los *Gender Studies*. Y abordar dicha problemática con relación a cines nacionales marcados por la censura supone forzar al máximo la tensión entre lo que se da por prohibido y ese conato de erotismo nunca del todo silenciado que se activa desde el propio sujeto femenino. Este monográfico de

L'Atalante propone, entre otras cosas, la dialéctica entre el modelo censor franquista y su hipotética subversión como un caso de estudio que pueda extrapolarse metodológicamente a diferentes cinematografías instaladas en regímenes totalitarios.

El artículo con el que Carlos Losilla abre el monográfico, *Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo*, presenta un estudio generalista de las variaciones y complejidades de dicho deseo, con el ánimo de poner sobre la mesa los matices (y las crisis subyacentes) que esconde la mera asunción de una moral estandarizada. Ese recorrido propone un doble polo, que va desde la exaltación extrovertida del cuerpo-patria de las heroínas de Cifesa de los primeros años del franquismo (donde lo erótico se sustituye por el mero afán de conquista), hasta la interiorización mística que comporta un repliegue interior y hogareño, lleno de renunciaciones, tal como desvelan los mejores melodramas de la década de los cincuenta (véase *Cielo negro* [Manuel Mur Oti, 1951]). Contra esta oscilación forzada entre la lejanía inabarcable y la reclusión doméstica (del «cuerpo-patria» al «cuerpo-hogar»), las nuevas heroínas pop de los años sesenta presentaron, mimetizando las tendencias del cine extranjero, una vía de apertura que no dejaba de resultar problemática. Así, en el modelo de film musical que abre *Las chicas de la cruz roja* (Rafael J. Salvia, 1958), «el deseo de la mujer se posa en los objetos más que en los cuerpos», por lo que «el erotismo del consumo toma posesión del imaginario pasional femenino, como el punto medio perfecto entre el éxtasis místico y la vulgaridad doméstica». Si el prototipo de nueva mujer autosuficiente y poderosa que encarna Teresa Gimpera en los sesenta acaba aislándose del mundo para constituir una imagen autónoma y en cierta forma estéril, Losilla apuesta por la conveniencia de analizar los productos aparentemente más banales del contexto (las comedias musicales de Pili y Mili, Marisol o Rocío Durcal), para calibrar si no es en este estallido de onirismo exótico donde tuvo lugar la expresión más desacompleja-

da de la imaginación erótica de la feminidad en el contexto del franquismo.

El deseo femenino, pues, como una anomalía que el cine franquista proscribía, y que su cine sustituye por desplazamientos —sean neuróticos o lúdicos— sobre los que se debería poder edificar una historia alternativa en función de la observación de las imágenes. En este sentido, la aplicación de modelos iconológicos aplicados al cine, tal como Jordi Balló y Marga Carnicé plantean en su artículo *Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo: España-Italia (1939-1945)* permite identificar cómo el erotismo circuló en los films fascistas a través de unos dispositivos reiterados de representación. Partiendo del estudio del cine interpretado por algunas divas folklóricas españolas como Imperio Argentina o Estrellita Castro, los autores localizan espacios como el de *la reja* (que separa la mirada de la estrella de cualquier sujeto deseante) o *el mesón* (privilegiado espacio para el canto y el baile cuyo carácter popular permite ciertas figuraciones coreográficas de inequívoco fulgor erótico) e identifican posiciones (el abrazo) o partes del cuerpo tratadas como sinécdoques provocativas (la sonrisa de dientes blancos). Por lo que respecta a los modelos italianos (eróticamente más permisivos, pese a la paradójica pregnancia del poder vaticano), la hipótesis de un modelo de diva que apele a la sensualidad como parte quinta-esencial de su poder mediático permite localizar tres esquemas iconológicos asiduos, siempre con relación al cuerpo de la actriz: la cabellera negra, las piernas suspendidas e incluso, eventualmente, los senos desnudos. A partir de esta selección iconológica, y del análisis que la sigue, el artículo supone la ratificación de la hipótesis que organiza el monográfico: la imposible represión de la capacidad metafórica y metonímica de las imágenes y la existencia de una sexualidad subyacente al cuerpo filmado más allá del contexto represivo del país de rodaje.

Esa erotización del cuerpo, expansiva pero no necesariamente vinculada a las partes prohibidas,

estuvo muy presente en la eclosión del culto a la fotografía que la propia prensa ilustrada potenció siempre. El artículo de Albert Elduque, *Primer plano: el rostro popular de la censura*, explora el uso de esa revista nacida con el régimen e inicialmente vinculada a la Falange, como plataforma informativa sobre las implícitas reservas censoras que cualquier productor encontraría en un contexto en el que no existía un código oficial al respecto: dicho de otra forma, una educación crítica respecto a la moralidad de los relatos fílmicos, mayoritariamente ejemplificados en films hollywoodienses e internacionales que (pese al Código Hays ya inequívocamente represor) se consideraban alejados de lo que la nueva cinematografía española debía permitir en términos morales. Sin embargo, no hay que menospreciar la ambivalente capacidad de las fotos de la revista para encarnar de una forma u otra la presencia de un Eros inherente a la fascinación fílmica, muy claramente vehiculado a las estrellas femeninas. Tal vez por esa inevitabilidad de lo visible, los textos para-censores tienden en general a mostrar más preocupación por la moral de lo que se cuenta que por la imagen en sí, y proponen, ante todos los peligros de disipación de la filmografía extranjera, un modelo propio, basado esencialmente en la castidad y capacidad sacrificial de las mujeres, reveladoramente identificado, sobre todo, con las producciones nazis de la época.

Al lado de la represión del deseo femenino (y de la expresión metafórica de la problemática de ese deseo), otro gran pilar silenciado a lo largo del franquismo fue, sin duda, el de la homosexualidad. El artículo de Beatriz González de Garay y Juan Carlos Alfeo *Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo* ofrece una panorámica reveladora sobre la evolución y límites de dicha temática, partiendo de tres alternativas: la ocultación (que reclama las consiguientes elisiones e insinuaciones veladas), la caricaturización (única forma alusiva verdaderamente permitida por el

discriminador modelo patriarcal) y la apropiación, una estrategia de satisfacción homoerótica que no parte de los films en sí, sino de la capacidad de la mirada homosexual para incorporar a su libre subjetividad ciertos iconos (de las divas folklóricas al imaginario militar de la Legión). El artículo, que atiende también a la producción televisiva (y a su muy menor posibilidad de incidir en dicha temática), aporta finalmente, desde una perspectiva diacrónica, una visión de lo que ha sido la relectura meta-discursiva del franquismo con relación a la homosexualidad en los films y producciones televisivas post-franquistas: un relevo que hay que considerar una legítima forma de desquite y liberación.

AUNQUE EL FRANQUISMO CONVIVIÓ, DURANTE SUS PRIMEROS AÑOS, CON LAS DICTADURAS ALEMANA E ITALIANA, LOS MODELOS DE CENSURA Y RECELO FRENTE A LO ERÓTICO NO COINCIDEN DEL TODO

En la frontera entre el espacio castrador del franquismo y la apertura que supuso el cine de la transición se sitúa un film de 1972, *La semana del asesino*, que sólo tangencialmente aborda la homosexualidad, pero constituye una de las películas del Tardofranquismo que con más contundencia consiguen ofrecer un mensaje alternativo a las convenciones sociales del momento. En *Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en La semana del asesino*, Carlos Gómez muestra cómo el uso de la perversión en el film de Eloy de la Iglesia permite un desmantelamiento subversivo de las certezas del franquismo sociológico. Y ello no solo por la evolución de un relato protagonizado por quien deviene a lo largo del film un asesino en serie, sino (cuestión esencial para el propósito de este monográfico) a través de decisiones de una puesta en escena que «a nivel

iconográfico realiza una serie de inversiones sobre determinados motivos en los que se apoya la ideología dominante». Dado que la película dispuso de una versión internacional que recoge escenas cortadas en la versión franquista, el análisis comparativo muestra hasta qué punto ciertos cortes de plano pueden modificar el contenido del discurso, como sucede muy especialmente en lo que se refiere a la emergencia del deseo homoerótico. Sin embargo, el elemento subversivo ya transita por las imágenes permitidas, hasta constituir una denuncia metafórica del carácter represivo de la sociedad española de esos años.

Aunque el franquismo convivió, durante sus primeros años, con las dictaduras alemana e italiana⁵, los modelos de censura y recelo frente a lo erótico no coinciden del todo. El diálogo que Alejandro Montiel, Gino Frezza, Raffaele Pinto, Vinzenz Hediger y Marta Muñoz establecen en la sección *(Des)encuentros*, centrada en el Eros y el deseo bajo los fascismos europeos, y, muy particularmente, en el tratamiento de la feminidad en esos contextos represivos, evidencia contrastes significativos entre los tres países: la diferencia en el tratamiento de lo erótico entre el repertorio plural de las divas italianas y la tajante represión de la mujer española, o la asunción del ideario nudista en Alemania a través de una directora paradigmática del régimen como Leni Riefenstahl, obligan a diferenciar una vez más la emergencia de lo visible de la deriva moral del relato, que sanciona en los tres casos los comportamientos ajenos a los idearios del orden familiar.

Si el franquismo y sus aledaños geográfico-políticos constituyen el centro del monográfico, este se extiende hacia otros modelos históricos de represión en contextos totalitarios, donde pueden verse ejemplificadas nuevas tensiones y estrategias de liberación expresiva. La comparación que puede hacerse con la cinematografía brasileña durante su dictadura (en sus primeros diez años coincidente con el franquismo) ratifica que la creación fílmica dentro del sistema no siempre

equivale a la sumisión a los dictados censores: la resistencia y la emergencia de lo oculto siguen siendo imprescindibles compañeros de viaje. Sin embargo, la lectura del artículo *De lo banal a lo indispensable. Pornochanchada y Cinema Novo durante la Dictadura Brasileña (1964-1985)*, de Emma Camarero, puede también hacernos poner el foco en las diferencias con las que se articuló este combate. Ello en primer lugar porque el género de la *Pornochanchada* (el cine erótico que tuvo su *boom* justamente durante los años de la dictadura) hubiera sido impensable en el contexto franquista; es plausible que el estado brasileño estuviera más preocupado por reprimir políticamente que no sexualmente, hasta el punto de permitir esa forma de consumo del cine erótico tal vez como una forma de «distracción». Pero como la autora del artículo propone, «tras el erotismo y el sexo se escondía también una tímida revolución ideológica que ni siquiera la Censura y sus herramientas de represión pudieron frenar». En este sentido, tanto las producciones comerciales que permitían al gobierno vehicular una imagen de tolerancia respecto a lo erótico, como las producciones del *Cinema Novo* que raramente se podrían estrenar en el interior, pero que prestigiaban al país en los festivales internacionales, y que también incluían un registro erótico, convierten la cinematografía brasileña en un espacio singular y paradójico en el que el erotismo fue un ambivalente campo de pruebas para introducir la hipótesis de la liberación social.

También paradójica resulta la represión de lo sexual en los estados comunistas, ajenos a toda coacción religiosa. El laicismo no es sinónimo de liberación sexual, y los miedos gubernamentales al desorden que emana del Eros tienen un papel determinante en este alternativo contexto histórico. En su artículo *El erotismo y la forma como subversión en Las margaritas*, Orisel Castro, York Neudel y Luis Gómez toman como caso de estudio una de las obras mayores de la *nueva ola checa* que tuvo lugar en los albores de la Primavera de Pra-

ga, antes de que la ocupación soviética silenciara a muchos de sus directores o los obligara a exiliarse. Sin embargo, ese cine se realizó en un estado comunista ya marcado por la burocracia censora y por ello susceptible, como dicen los autores, de provocar el clásico «juego del escondite entre el artista y el funcionario». El estudio demuestra hasta qué punto Vera Chytilová ve en el erotismo un mecanismo para la crítica a un sistema enmarcado en el conservadurismo de la Checoslovaquia de los sesenta, donde la etiqueta y el buen comportamiento, en especial de las mujeres, era el camino a seguir. El carácter abiertamente subversivo de las actividades que protagonizan las dos heroínas de este film se fundamenta en la nula productividad que sus lances traviesos y picantes proporcionan a la sociedad. El artículo, apoyado en las teorías de George Bataille sobre el erotismo, examina cómo Vera Chytilová canaliza, sin embargo, toda esa energía disipadora a través de dos elementos de distracción que, aunque luego el film fuese convertido en invisible por parte del estado, le permitieron pasar la censura en un primer momento: la ambigüedad y la experimentación formal.

Implícitamente relacionada con el tema de la censura, aunque no con la cuestión del erotismo, la entrevista que acompaña el presente monográfico, realizada por Carlos Muguero, supone un revelador encuentro con el cineasta georgiano Marlen Jutsiev, cuyo film emblemático *Tengo Veinte años / La puerta de Ílich* (1965), fue obligadamente remontado después de su primera versión. Testimonio, en primera persona, del sempiterno choque entre el creador y la burocracia suspicaz de un sistema totalitario, Jutsiev desvela, en su emocionante relato, el origen del polémico film y las cautelas morales que suscitó en el aparato represivo con el que le tocó en suerte lidiar, al margen de servirnos una impagable crónica de su formación y evolución cinematográfica en el contexto histórico de la antigua Unión Soviética. Sirva la lucidez serena de su testimonio como un precioso complemento de las diferentes investigaciones sobre el choque entre

creadores y censura que constituye el núcleo de este número de *L'Atalante*. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 Para un estudio contrastado de las políticas censoras nacionales en la historia del cine véase el volumen colectivo *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World* (2013).
- 2 Sobre las relaciones entre censura y autoría, ver el capítulo 15 de DOHERTY, Thomas (2007)
- 3 Que luego *Viridiana* fuera prohibida no desmonta nuestra percepción de que gracias a la censura, o, mejor dicho, en el asumido reto de *burlar a la censura*, la imagen cinematográfica del cine franquista se cobró una de sus representaciones más subversivamente eróticas.
- 4 El subrayado es nuestro.
- 5 También, claro está, con la portuguesa, si bien el cine lusitano de ese lustro registra una producción incomparablemente menor.

REFERENCIAS

- BILTERREYST, Daniel, WINKEL, Roel Vande (ed.) (2013). *Silencing Cinema. Film Censorship Around the World*. New York: Palgrave Macmillan.
- BLACK, Gregory D. (2012). *Hollywood Censurado*. Madrid: Akal.
- DOHERTY, Thomas (2007). *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and The Production Code Administration*. New York: Columbia University Press.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- JACOBS, Lea (2000). *The wages of sin. Censorship and the fallen woman 1928-1942*. Berkeley: University of California Press.

- KUHN, Annette (1990). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. London, New York: Routledge.
- MAILLARD, Chantal (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Anthropos, Barcelona.
- MELONI, Carolina (2012). *Las fronteras del feminismo. Teorías nómadas, mestizas y postmodernas*. Madrid: Fundamentos.
- MULVEY, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 3, 6-18.
- ORTEGA Y GASSET, José (1964). *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, vol VI.
- STUDLAR, Gaylyn (1988). *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- TUCK, Greg (2007). "The pleasure of invisible sex: cinematic meaning, sexual "metaphors" and the phenomenology of editing in classical Hollywood cinema" in *Realities and Remediations: the Limits of Representation*. WELLS, Elizabeth, MACDONALD, Tamar Jeffers (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

DESEO Y EROTISMO EN TIEMPOS DICTATORIALES. ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS CONTRA LA CENSURA DE LOS REGIMENES TOTALITARIOS

Resumen

Al lado del uso de la censura como instrumento de represión política, las dictaduras han tendido a censurar también la expresión de lo erótico. En el campo del cine, esta tendencia represiva ha sido a veces contestada por los creadores, mediante procedimientos retóricos de carácter metafórico. El artículo rastrea las bases teóricas que permiten explicar este choque entre lo que se pretende prohibir y lo que sin embargo emerge en las manifestaciones artísticas del cine. Se parte de la consideración foucaultiana de la censura como *dispositivo*, para dilucidar hasta qué punto dicho dispositivo hace surgir imaginariamente lo que se pretendía prohibir, tal como demuestran, con relación a diversos contextos totalitarios, los diferentes autores a los que se hace referencia.

Palabras clave

Erotismo; censura; dictaduras; franquismo; metáfora; deseo femenino; homosexualidad; Foucault.

Autores

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra (UPF). Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Plano/contraplano* (2002), y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Les dives: mites i celebrats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentran sus líneas de investigación: la *star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino. Contacto: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez (Barcelona, 1962) es profesor titular de Narrativa Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra y coordinador del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de dicha universidad. Entre sus libros destacan *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) y *El mundo, un escenario. Shakespeare: guionista invisible* (2015). Contacto: xavier.perez@upf.edu.

Referencia de este artículo

Bou, Nuria, PÉREZ, Xavier (2017). Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 7-16.

DESIRE AND EROTICISM IN DICTATORIAL TIMES. FILM STRATEGIES AGAINST CENSORSHIP IN TOTALITARIAN REGIMES

Abstract

Along with the use of censorship as an instrument of political repression, dictatorships have also tended to censor expressions of eroticism. In the realm of cinema, this repressive tendency has sometimes been challenged by creators, by means of rhetorical devices of a metaphorical nature. This article traces the theoretical bases that can explain this clash between what the authorities attempt to prohibit and what nevertheless emerges in the artistic expressions of cinema. Based on Foucault's definition of censorship as a *device*, this article explores the degree to which that device has the effect of bringing out on the imaginative level what the censors sought to prohibit, as revealed, in relation to diverse totalitarian contexts, in the different filmmakers referred to.

Key words

Eroticism; Censorship; Dictatorships; Francoism; Metaphor; Female desire; Homosexuality; Foucault.

Authors

Núria Bou is professor and director of the Master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies in the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra (UPF). She is the author of *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Plano/contraplano* (2002), and *Diosas y tumbas* (2004). In the anthologies *Les dives: mites i celebrats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) and *Las metamorfosis del deseo* (2010) can be found her main lines of research: the star in classical cinema and the representation of female desire. Contact: nuria.bou@upf.edu.

Xavier Pérez is senior lecturer of Audiovisual Narrative at Universitat Pompeu Fabra and coordinator of the Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) in the Department of Communications at that university. His published books include *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* (1995), *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (2005) and *El mundo, un escenario. Shakespeare: guionista invisible* (2015). Contact: xavier.perez@upf.edu.

Article reference

Bou, Nuria, PÉREZ, Xavier (2017). Desire and Eroticism in Dictatorial Times. Film Strategies Against Censorship in Totalitarian Regimes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 7-16.

Edita / Published by



Licencia / License



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

**DESEO Y EROTISMO EN
TIEMPOS DICTATORIALES
ESTRATEGIAS CINEMATOGRAFICAS
CONTRA LA CENSURA DE LOS
REGÍMENES TOTALITARIOS**

**VER HACIA DENTRO, MIRAR HACIA FUERA:
EL DESEO FEMENINO EN EL CINE DEL
FRANQUISMO**

Carlos Losilla

**LOS MOTIVOS VISUALES EN EL EROTISMO
CINEMATOGRAFICO BAJO EL FASCISMO.
ESPAÑA-ITALIA (1939-1945)**

Jordi Balló, Marga Carnicé Mur

**PRIMER PLANO: EL ROSTRO POPULAR DE LA
CENSURA**

Albert Elduque

**FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA
HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE Y LA
TELEVISIÓN ESPAÑOLES DURANTE EL
FRANQUISMO**

Beatriz González de Garay, Juan Carlos Alfeo

**EFFECTOS SUBVERSIVOS DE LA PERVERSIÓN:
SEXUALIDAD Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN
LA SEMANA DEL ASESINO**

Carlos Gómez

**DE LO BANAL A LO INDISPENSABLE.
PORNOCHANCHADA Y CINEMA NOVO
DURANTE LA DICTADURA BRASILEÑA
(1964-1985)**

Emma Camarero

**EL EROTISMO Y LA FORMA COMO
SUBVERSIÓN EN LAS MARGARITAS**

Orisel Castro, York Neudel, Luis Gómez

VER HACIA DENTRO, MIRAR HACIA FUERA: EL DESEO FEMENINO EN EL CINE DEL FRANQUISMO*

CARLOS LOSILLA

1. Desde los años 40 a los 70 del siglo xx, el cine español representa el deseo femenino desde dos puntos de vista complementarios. Por un lado, desde lo que llamaremos cuerpo-patria, es decir, el cuerpo de la actriz, y del personaje que interpreta, entregado a la adoración de un concepto, de una idea, que tiene que ver con la nación, a la que se observa desde el erotismo. Por otro, una deriva mística que, procediendo de la cultura española del Siglo de Oro, de Teresa de Ávila a Juan de la Cruz, convierte esa misma idea, o el pensamiento al que da lugar, en una entrega al interior, en un repliegue que encuentra el placer en la autocontemplación. En el primer grupo, las películas imperiales de la productora Cifesa, de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), ponen en escena un deseo exacerbado que tiene como objeto la propia idea de hogar reconvertida en algo mucho más amplio, un hogar colectivo que es la nación española y que hay que preservar a toda costa, como si se tratara de la vir-

ginidad vista desde el ideario nacional-católico. En el segundo, se trata de una tendencia que culmina en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1972) y que parte tanto de las películas religiosas al estilo de *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951) como de los melodramas de los 40 y 50, de los que *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951) sería una culminación, antes de dejar paso a un modelo de mujer para el que el hogar, de nuevo, la casa o el piso, constituyen un santuario irremplazable, otra vez el contenedor de un deseo que nunca acaba de expandirse. A partir de estas directrices, las páginas siguientes están dedicadas a seguir el camino por el que el deseo femenino, en el cine del franquismo, realiza un recorrido circular hasta volver a la propia autorrepresión de la que partió. Los años 50 serán otra cosa, como se verá, pero ahora hay que empezar no tanto por el principio como por el final.

2. *El espíritu de la colmena* contiene una de las imágenes más expresivas del deseo femenino en el cine español del franquismo. No es un gesto insi-

nuante, ni tiene nada que ver con el ámbito físico de la sexualidad. Al contrario, se trata de un repliegue, de un *verse a sí y para sí*: Ana (Ana Torrent), la niña protagonista, quiere convocar al monstruo que la ha seducido y para ello cierra los ojos y susurra su propio nombre («Soy Ana, soy Ana»), en una suerte de conjuro que podría conducirla a un reencuentro amoroso más allá de la muerte. En efecto, su objeto de deseo no es otro que la criatura de Frankenstein, encarnada primero en el cuerpo errabundo construido por Boris Karloff para la película que James Whale dirigió en 1931 (y que Ana ve en un cine improvisado de un pueblo español durante la posguerra civil) y luego en un maquis que aparece en las inmediaciones de su casa y es abatido por la guardia civil después de que ella lo haya localizado, identificado, alimentado y adorado como si se tratara de un tótem. Ana, pues, siente una ausencia. Y a ella dedica su deseo, como si se tratara de hacer el amor con ese vacío imaginando la oscuridad primordial del cine en el que vio por primera vez el cuerpo anhelado y también la penumbra en la que luego lo recreó, en una especie de casa abandonada en medio del campo donde el maquis recalca y encuentra la muerte.

No es casualidad que la escena de *El doctor Frankenstein* (Frankenstein) escogida por Erice para el ritual de la seducción, para el instante en que se produce el enamoramiento y la atracción fatal, sea aquella en que la criatura juega con otra niña al lado de un río, y que termina azarosamente con la muerte de esta. Ana, en las tinieblas de la sala oscura, abre los ojos desmesuradamente y pretende atrapar en toda su intensidad ese ceremonial erótico que tiene lugar en la pantalla: el monstruo que lanza flores al agua imitando a su compañera de juegos, la niña que lo invita a penetrar en su territorio onírico, el joven cuerpo femenino lanzado al río, como si esa muerte absurda fuera el sustituto de un coito imposible... *El espíritu de la colmena* es una película sobre el final de la infancia en un sentido estrictamente sexual, sobre la inocencia mancillada por la carnalidad del cine

MIRAR HACIA DENTRO ES EL PRIMER PASO PARA LA EXALTACIÓN MÍSTICA DEL DESEO

y el despertar del deseo, todo ello sintetizado en esa imagen final: ante la imposibilidad de la unión física, Ana cerrará los ojos y se replegará sobre sí misma, en una especie de masturbación mística que acaba divinizando el cuerpo recordado y de nuevo convocado. Es la «noche oscura del alma» de Juan de la Cruz, o incluso el «cuerpo tan herido» que Teresa de Ávila admira en Cristo. Como colofón de otra noche oscura, el fascismo nacional-católico, Erice propone y dispone el único lugar en el que puede posarse una mirada femenina de deseo en la España tardofranquista: el repliegue interior, un más allá que es un más acá y que se cortocircuita en su propia contradicción.

3. No es nueva esa mirada densa y reconcentrada en el cine español de aquellos años sinietros. Unas cuantas décadas antes, un cierto discurso «imperial» ha identificado la patria y sus aledaños con un cuerpo intensamente deseado. En *Alba de América*, de Juan de Orduña, la reina Isabel I de Castilla (Amparo Rivelles) enciende la mirada y enarca las cejas, muestra el pecho henchido y las mejillas rutilantes, cada vez que habla de la posibilidad de una colonización allende los mares. En *Agustina de Aragón* (1950), también de Orduña, la heroína del título (interpretada por Aurora Bautista) se enfrenta a las tropas napoleónicas con los ojos ardientes, mirando siempre más allá, como si España fuera a la vez un territorio sin límites, un vasto espacio mental, y una idea espiritual que se hace carne. Nada que ver con las mujeres de John Ford, que observan la tierra con paciente terquedad, con resignación humilde. Las mujeres de Orduña oscilan entre el deseo reprimido a punto de estallar y una especie de hiperactividad lujuriosa que llena el vacío dejado por el sexo con un amor desbocado por la tierra entendida en un sentido que trasciende el mito y la leyenda, que

se inscribe plenamente en el territorio del delirio (FREUD, 1993). En *Locura de amor*, debida de nuevo a Orduña, doña Juana (otra vez Aurora Bautista) identifica plenamente el amor con la posesión, y el resultado es una fantasía sadomasoquista en la que el sexo frustrado conduce a un estado visionario capaz de transformar la realidad, una de las metáforas más ajustadas jamás concebidas acerca del ideario franquista. Sea como fuere, el deseo femenino es siempre místico y se reelabora constantemente a través de negaciones sucesivas: del otro como cuerpo y del propio cuerpo, sustituidos por una mirada que traspasa decorados y paisajes para lanzarse a la conquista de algo siempre lejano, inalcanzable. Cuando Ana cierra los ojos y mira en su interior, no está haciendo otra cosa que subvertir el anhelo de las heroínas de Cifesa convirtiéndolo en un fuego que ya no se dirige a la colectividad concebida como masa, a la idea de una patria idealizada, sino a la exploración del propio yo visto como lugar del deseo.

Hay que desanclar esta deriva mística, sin embargo, de su presunta carga transgresora. Mientras el Barroco permite la pérdida de uno mismo en el pensamiento-muerte, en la inmovilidad alucinada que lleva a una inacción contraproducente para la hiperactividad del poder, en los incontables pliegues de un sujeto ya fracturado para siempre (DELEUZE, 1989), el Neobarroco franquista utiliza esa huida del mundo para la ideación enardecida de un cuerpo-patria que a la vez empieza y termina en sí mismo, se convierte en el recipiente de un entusiasmo ascético que no quiere olvidar-se del mundo (y por lo tanto negar sus leyes) sino transformarlo a su antojo (y por lo tanto aceptarlo como punto de partida para la ensoñación). Los ojos de las mujeres se abren ostentosamente, y esa mirada alucinada no se ofrece como deseo porque es intransitiva, porque siempre choca con el muro de su propio reflejo, una vez ha recorrido el territorio que quiere hacer suyo: avidez de conquista, de posesión material, que no tiene en cuenta la propia satisfacción ni el placer sino que más

bien se regodea en su imposibilidad. El cuerpo no puede solazarse, pero tampoco el alma, entregada a su propia circulación interior, infinita e irrevocable. No hay más que ver algunos melodramas de los años 50 para confirmar esa hipótesis del deseo autonegado y convertido en algo así como una bilis negra que pudre el interior del cuerpo aun dejando intacto el exterior: lo que cuenta, en la España de la época, son las apariencias. En *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti, una mujer desea un vestido, cubrir con él su insignificancia, hasta que despierta de su sueño inútil y decide quedarse solo con su cuerpo que corre y corre, al final, creyendo haber hallado la redención pero en el fondo condenado a *habitar* eternamente en ese recorrido circular. En *La señora de Fátima* (1951), de Rafael Gil, el plano-contraplano entre Lucía (Ines Orsini) y la Virgen, entre el rostro exaltado por la emoción mística y el rostro cubierto por un velo que impide la libre circulación del deseo, sugiere un vínculo amoroso que se hace sexual cuando la cámara se desliza desde las manos en actitud de rezar de María hasta su pie desnudo e inmaculado, una panorámica que no hubiera desagradado a Buñuel en su representación de una pasión inmóvil condenada a la descomposición.

4. El trayecto del deseo femenino en la España franquista, pues, hereda la actitud mística de la estética barroca para convertirla en una melancolía obsesivamente reconcentrada en sí misma, creadora de turbios universos mentales que obstaculizan el acceso a lo real¹. No es extraño, en este sentido, que se hable de «pérdida», «soledad» y «melancolía», incluso de «heridas del deseo», con respecto al cine de la época, o por lo menos de parte de ella (CASTRO DE PAZ, 2002: 213-214). Pero tampoco que ese paisaje desolado tome otra forma al trasladarse más allá de los rostros transidos por el éxtasis de Aurora Bautista o Amparo Rivelles, que caiga en una pendiente que va de la fantasmagoría etérea a la vulgaridad y que constituye la otra cara del sentimiento de arrobamiento de aquellas otras mujeres, poseídas por un ideal patriótico que hacía las

veces de fetiche sexual. En la comedia de los años 40, el anhelo compulsivo del macho (por el trabajo, por una vida mejor; por la construcción, en fin, de una nueva sociedad a partir de la destrucción de otra) encuentra su apoyo en mujeres entregadas, que actúan como espejo de una belleza a veces inalcanzable en medio de la miseria moral circundante. Es el caso de *Huella de luz* (1942), de Rafael Gil, o *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, donde Isabel de Pomés y Conchita Montes, respectivamente, interpretan a dos mujeres similares en su brillante sofisticación, por mucho que la segunda de ellas parezca llevar la voz cantante de la trama. Es una falsa impresión, en efecto, pues tanto la bella hija de papá que compone Pomés como la viuda afligida a la que anima la figura de Montes viven en función del modelo masculino: la primera será el trofeo que consiga Antonio Casal, en su papel de fiel empleado al que se le permite entrar en la alta sociedad; la segunda no adquirirá entidad hasta que la definan dos hombres entre los que se ha debatido toda su vida sin saberlo. Frente a la carnalidad de las heroínas hollywoodienses de la época, desde Katharine Hepburn hasta Jean Arthur, las actrices españolas de comedia muestran un *charme* muy particular, una belleza impasible que nunca consigue salir de su caparazón.

Quizá por eso, a finales de los años 50 y principios de los 60, la influencia del neorrealismo italiano da lugar a otro arquetipo femenino, que se desmarca ostentosamente de la esfera sexual para ceñirse a una cotidianeidad gris, vulgar, convertida en el objetivo de una libido que ha sido reconducida hacia el ideal del hogar y la vida marital. En *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), ambas de Fernando Fernán-Gómez, la pizpireta Analía Gadé, modelo de la nueva mujer del desarrollismo, no quiere otra cosa que vivir su vida al lado de su industrioso marido, siempre a flote pese a la precariedad del mercado laboral. En *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, la sufridora Mary Carrillo (cuyo personaje ya no se basa en los cánones de belleza imperante, sino en la banalidad de la fé-

mina casi asexuada crecida entre férreos dogmas religiosos y estrictas reglas morales) solo desea un techo bajo el que acomodar como sea su cuerpo fatigado, en lo que supone «un retrato negro y desesperanzado de una relación amorosa agostada en sus aspiraciones sexuales y emocionales por la estrechez material y la sordidez moral del contexto social» (HEREDERO, 1993: 336). En *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga, la opulenta Emma Penella se propone como única meta perder de vista a su anciano padre y se resiste airadamente a los escarceos que le propone su exaltado novio, si bien acaba cediendo a un «desliz sexual» del cual su deseo parece totalmente ausente (ZUNZUNEGUI, 2005: 170). Si determinadas heroínas de los años 40 cifraban sus esperanzas de conseguir el sucedáneo de una satisfacción erótica en la expansión y la defensa del flamante territorio nacional, como si se tratara de una virginidad a la vez fuertemente custodiada y voluptuosamente exhibicionista, las de este cine «realista» han reducido a tal punto sus aspiraciones respecto al deseo sexual que al final han acabado encerrándolo en sórdidos microcosmos con forma de piso subvencionado. Y, definitivamente, las vírgenes vestales de la comedia se han evaporado en su propia condición etérea, irreal, soñada.

DEL DESEO ERÓTICO POR LA IDEA DE PATRIA-IMPERIO, EN LOS AÑOS 40, SE PASA, EN LOS AÑOS 50, AL DESEO DE LA DOMESTICIDAD

Todo eso hasta que, en 1958, llega *Las chicas de la Cruz Roja*, de Rafael J. Salvia, donde los pantalones a la moda, los vestidos ligeros y un cierto desparpajo caracterizan a un nuevo tipo de mujer que se pasea en grupo por un entorno urbano convertido en escenario no tanto de la guerra de los sexos como de la caza del marido. Toman la iniciativa, sí, pero sin explicitar ni un solo gesto erótico,

ni una sola insinuación que busque la proximidad de los cuerpos, como sucede, por el contrario, en sus modelos hollywoodienses: *Cómo casarse con un millonario* (How to Marry a Millionaire, 1953) y *Creemos en el amor* (Three Coins in the Fountain, 1954), las dos de Jean Negulesco, y también *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), de Howard Hawks. En estas últimas, la utilización del color no solo otorga una apariencia extremadamente sensual a la imagen, no solo potencia el atractivo erótico de las actrices (de Marilyn Monroe a Lauren Bacall, de Jane Russell a Jean Peters), sino que les ofrece el mundo que las rodea como un objeto *deseable* en sus contornos más físicos, en sus emanaciones puramente *materiales*. En *Las chicas de la Cruz Roja* o *El día de los enamorados* (1959), de Fernando Palacios, por el contrario, el tratamiento cromático tiende a recrear una especie de pulcra ensoñación mimética, como si se tratara de una fotocopia desleída del original. Y no solo por el distinto *brillo* de la imagen, sino sobre todo porque la mirada deseante de la mujer se posa en los objetos más que en los cuerpos: relucientes entornos urbanos, hoteles de lujo, coches deportivos, grandes almacenes, se erigen a la vez en representantes del peculiar concepto franquista del capitalismo y en elementos impostores que ocupan el lugar de la alusión sexual. De algún modo, el erotismo del consumo toma posesión del imaginario pasional femenino, como el punto medio perfecto entre el éxtasis místico y la vulgaridad doméstica.

LA «SUPERMUJER» DEL DESARROLLISMO COMO ICONO, SIMULACRO Y ABSTRACCIÓN

5. Doble dirección, pues: el cuerpo femenino como destinatario privilegiado de la mirada del espectador (JOHNSTON, 1973; MULVEY, 1999) y también como sujeto anhelante que circula de represen-

tación en representación tratando de llenar una ausencia, la de ese deseo que todavía no le permite la propia ficción. En este sentido, la diégesis franquista es implacable: la mirada femenina vagabundea en su interior sin posible salida, condenada a habitar un universo en el que el sexo solo comparece en forma de imágenes neuróticas. No es extraña, en este sentido, la omnipresencia, en estos años y los posteriores, de un elemento que se ha convertido en obsesión fundamental de la psique femenina: la casa, ya sea como objetivo que se debe alcanzar para disfrutar de un cierto estatus económico o simplemente para sobrevivir, ya sea como refugio neurótico o metáfora del aislamiento, desde *Viridiana* (1960), de Luis Buñuel, que la filma a la manera de un infierno que atrapa a sus habitantes como en una tela de araña, hasta *La gran familia* (1963), de Fernando Palacios, que la contempla como el refugio del ideario moral nacional-católico, a estas alturas pasado ya por el cedazo del OPUS, y que en su segunda parte, *La familia y... uno más* (1965), también de Palacios, condenará a la mujer directamente a la inexistencia. El fallecimiento de la esposa del protagonista en lo que va de película a película (motivada sencillamente porque la actriz que la interpretaba, Amparo Soler Leal, no quiso repetir) inaugura una tradición macabra del cine español que tiene que ver con el cuerpo muerto de la mujer como ente incapaz de desear². Y que, curiosamente, tendrá su contrapartida en las películas de terror del tardofranquismo, de principios de los años 70, donde la fémina que desea es convertida literalmente en monstruo: la condesa-zombi de *La noche de Walpurgis* (1971), de León Klimovsky, o las vampiras de *La novia ensangrentada* (1973), de Vicente Aranda, son ejemplos lo suficientemente distantes, tanto en las intenciones que los mueven como en las tradiciones de las que proceden, como para resultar significativos.

En un anuncio televisivo de 1963 de la marca de calcetines Punto Blanco, la actriz Teresa Gimpera otorgó carta de naturaleza a una actitud frente al macho que sancionaba, de alguna mane-

ra, la superación de la dependencia doméstica por parte de la mujer y su ingreso en otro territorio, su invención de un tipo de deseo en el que, sin llegar a la explicitud, se hacían presentes unas cuantas variantes. En esa pieza, Gimpera permanece durante 22 segundos en pantalla, en primer plano y mirando a la cámara. No hay gesto *provocativo* alguno, no hay *llamadas* directas al telespectador masculino, pero los destinatarios de las preguntas de la actriz representan las tres edades del macho joven (niño, adulto, maduro), a las que se convoca en *off* con la excusa de preguntarles por sus calcetines favoritos. La desaparición del hombre, su abandono de la imagen visible, posibilitan el control femenino a través de la mirada, la sonrisa, el parpadeo, incluso el mohín, y establecen así la representación de la forma más completa de dominio sexual femenino: la mujer ya no necesita hacer explícito su deseo, pues la rotundidad de su presencia, hasta el ocultamiento del cuerpo fuera de campo en una operación de gran sugerencia erótica, basta para dejar claro que, con un pequeño movimiento del rostro, es capaz de transformar el estatuto del deseo. Así, en la España franquista, la explicitud forma parte de una gran elipsis que conduce directamente a la aparición de una especie de *supermujer* que es a la vez icono, simulacro y abstracción de la capacidad deseante, de modo que cualquier gesto erótico acaba inscribiéndose en el territorio del mito. La propia Teresa Gimpera, con su belleza gélida y distante, interpretará a ese nuevo arquetipo en algunas películas de la Escuela de Barcelona, sobre todo en *Fata Morgana* (1966), de Aranda, pero también lo conectará con la mujer-monstruo del cine de terror hispano en *Las amantes del diablo* (José María Elorrieta, 1970) o *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcázar, 1972) y, finalmente, con la mujer aislada en la casa opresora de *El espíritu de la colmena*.

6. No sabemos si por casualidad o no, en cualquier caso, Víctor Erice elige a Teresa Gimpera para interpretar a la madre de Ana, también su contrafigura, la mujer que vagabundea como un

espectro por la gran mansión rural de la película, escribiendo cartas a un antiguo amor que quizá ni siquiera exista, o llevándolas ella misma a la estación del pueblo para depositarlas en un vagón-correo y observar cómo el tren se pierde en la distancia, lejos de la casa-colmena y los fantasmas que la pueblan. Si Ana replegaba sus ojos hacia el interior, en una negación obstinada de la mirada mística de las heroínas imperiales, en una interiorización del deseo que proclama orgullosamente su condición irreductible y subjetiva, Teresa (así se llama el personaje de Gimpera) establece un circuito móvil que intenta sancionar un deseo *in absentia*, como si sus ojos siempre abiertos y errabundos fueran la única garantía posible de la supervivencia del gesto erótico femenino, reducido aquí a algunos pequeños movimientos en clave minimalista: escribir en silencio, alzar la cabeza en actitud reflexiva, cerrar un sobre cuidadosamente, atravesar el pueblo en bicicleta, mirar con melancolía el tren que parte... Gestos amorosos en espera de una unión física que —estamos seguros— nunca se producirá o volverá a producir, pero que se presentan como *resistencia del deseo*, semilla de la rebelión de Ana, postura inalterable de esas dos mujeres frente al colapso emocional del padre, recluido en su colmena, caminando mecánicamente de un lado a otro de su estudio, aniquilando a las setas que —como su mujer y su hija— intentan esparcir su veneno en un cuerpo social paralizado por el miedo.

De alguna manera, Ana y Teresa son las herederas de otras heroínas, las de un cierto cine «moderno» español que podría incluir desde la Betsy Blair de *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, hasta la Aurora Bautista de *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo. Por un lado, descienden de ellas, pues su deseo queda siempre en un estadio interrumpido, frustrado. Por otro, no obstante, se oponen a esos arquetipos desde el momento en que conciben la soledad, la ausencia del macho, como la liberación de otro tipo de deseo más expansivo, diríase que omnipresente, y que va más allá del estado melancólico para «desaparecer en el espa-

cio infinito de un obrar maldito», un «espacio imposible de todas las realizaciones por hacer», en el que el «hacer ya no sea mera producción, sino el umbral de lo imposible» (PERAN, 2016: 82-83). Más allá de la mística neobarroca del franquismo, este nuevo gesto de repliegue paradójicamente dirigido hacia un *afuera* que se quiere *poseer, violentar, tomar*, se revela como un avatar del deseo sexual que acaba siendo también una propuesta política y económica frente al régimen: ante la demanda de una productividad que ayude a sostener el nuevo desarrollismo, las mujeres responden con una inacción, con un silencio que (salva)guarda el deseo y que se opone a cualquier tipo de exhibicionismo del poder. El deseo femenino preserva su validez en un circuito cerrado que abre vías de escape invisibles, camufladas, subversivas. Y ello conduce a un *flashback* inquietante, pues no se ha hablado aquí de otro cine que habrá que seguir analizando.

En 1967, la ex estrella infantil Marisol ya no es una niña y empieza a mostrar su potencial erótico en *Las cuatro bodas de Marisol*, de Luis Lucia, donde se puede localizar una escena memorable: ensayando un número musical, la protagonista muestra mediante una mirada su deseo del cuerpo de un hombre, el director de la película dentro de la propia película, y lo hace a través de una puesta en escena, por supuesto heredada del musical de Hollywood, que deja ver el anverso y el reverso, lo que está frente a la cámara y lo que está detrás de ella, una autoconciencia que pocos años antes habían puesto en circulación cineastas como Godard. En el terreno del musical, pues, estalla la opulencia de lo físico que se reproduce a sí mismo a través del cine, que se refleja como en un espejo que a su vez da a ver un deseo insatisfecho pero persistente, y que se *autopiensa* como nueva mirada deseante. ¿No será que la huella femenina acaba produciendo un cine español verdaderamente *moderno* en esa explosión de un transgénero, en ese estallido del éxtasis místico en el que coinciden la mirada *más allá* interceptada por el *más acá* de la cotidianidad, pero también una sexualidad carnal, explosiva, que no solo

afecta a los cuerpos sino también a la exuberancia de la puesta en escena? Quizá nos hemos equivocado. Quizá la modernidad del cine español residía en la austeridad de *Nueve cartas a Berta* (1966), de Basilio Martín Patino, por supuesto, pero también en las películas de Marisol, Rocío Durcal o Pili y Mili: gestos femeninos en la estela de un deseo que solo podía materializarse en el exterior onírico de un universo asfixiante.

7. Retomando el hilo, pues, el deseo femenino en el cine español del franquismo sigue una serie de sinuosidades y vericuetos que convierten el tema en un laberinto extraordinariamente complejo. Desde el cuerpo-patria de los años 40 al cuerpo-hogar de los 50, la mujer no quiere más que aquello que la rodea como un perímetro fantasmal: un mapa convertido en signo imperial y, por lo tanto, lanzado mucho más allá de la mera geografía; un espacio doméstico confeccionado a partir de la mezcla entre esa extensión ideal promovida por la ideología en el poder y también por una tradición cultural procedente de la mística que a la vez le sirve de apoyo y actúa como su puesta en duda. El ejemplo de Teresa Gimpera, nueva mujer del cosmopolitismo de la Escuela de Barcelona y del *boom* de la publicidad que termina convertida —en manos de Víctor Erice— en la *fémmina* encerrada en sí misma y devuelta metafóricamente a los inicios del franquismo, en *El espíritu de la colmena*, actúa como caso privilegiado de una modernidad truncada. Y de ahí parte nuestra hipótesis a modo de conclusión provisional, con el deseo de continuarla en otras investigaciones. Por un lado, la explosión de esa corriente mística en un éxtasis carnal y festivo que tiene lugar en una cierta comedia (musical) protagonizada por mujeres. Por otro, el cruce de esa tendencia con una modernidad formalista que se desarrolla en otras cinematografías y que podría llegar al cine español a través de una juventud que mira hacia fuera y descubre otros horizontes visuales, más allá de una realidad larga y penosamente institucionalizada. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 *Sobre la melancolía* (1569), de Alonso de Santa Cruz, y el *Libro de la melancolía* (1585), de Andrés Velázquez, cruzan la tradición barroca dejando su huella en la cultura española posterior, más o menos al tiempo en que Juan de la Cruz publica su *Cántico espiritual* (1578) y Teresa de Ávila da forma a *Camino de perfección* (1562-1564). Todas ellas anteceden a la que se considera obra cumbre del género: *Anatomía de la melancolía* (1621), del inglés Robert Burton.
 - 2 Al contrario que en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, 1958), de Alfred Hitchcock, por ejemplo, donde la muerta no solo desea, sino que de algún modo regresa para cumplir su deseo, una tradición muy distinta heredada, por vía literaria, de Edgar Allan Poe o Sheridan Le Fanu.

REFERENCIAS

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbulentos años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (1985). *Obras Completas*, vol. II. Buenos Aires: Amorrortu.
- HEREDERO, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca.
- JOHNSTON, Claire (1973). *Women's Cinema as Counter-Cinema*. En C. JOHNSTON (ed.), *Notes on Women's Cinema* (pp. 24-31). Londres: Society for Education in Film and Television.
- MULVEY, Laura (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En L. BRAUDY y M. COHEN (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-844). Nueva York: Oxford University Press.
- PERAN, Martí (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondarribia: Hiru.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los felices 60. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

VER HACIA DENTRO, MIRAR HACIA FUERA: EL DESEO FEMENINO EN EL CINE DEL FRANQUISMO

Resumen

En contra de lo que pudiera parecer, el deseo femenino no solo existe y evoluciona en el cine de la España franquista, sino que también adquiere formas inquietantes y turbadoras. Del deseo erótico hacia la idea de «Imperio» de las películas patrióticas de los años 40 pasamos al deseo de una cierta domesticidad en las comedias de esa época y también en las corrientes influidas por el neorrealismo, para luego culminar en la equívoca gestación de un cine distinto que va creciendo hacia la idea de una mujer mítica que poco a poco se hace más cotidiana, pero también más intuitiva respecto a sus nuevos deseos, en ciertas comedias y musicales de los 60. De la herencia del Barroco y la mística se pasa al atisbo de un «cine moderno» basado en modelos externos.

Palabras clave

Estética del cine; historiografía del cine; cine franquista; deseo femenino; Barroco; melancolía; cine clásico/moderno.

Autor

Carlos Losilla (Barcelona, 1960) es doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor asociado de la Facultad de Comunicación en la Universitat Pompeu Fabra, sus líneas de investigación giran alrededor de la revisión historiográfica de los conceptos clásico/moderno en el cine. Entre otros libros publicados, destacan recientemente *La invención de la modernidad* (2011) y *Zona de sombra* (2014). Contacto: carloslosilla5@gmail.com.

Referencia de este artículo

LOSILLA, Carlos (2017). Ver hacia dentro, mirar hacia fuera: el deseo femenino en el cine del franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 19-28.

SEEING INWARD, LOOKING OUTWARD: FEMALE DESIRE IN FRANCOIST CINEMA

Abstract

Contrary to appearances, female desire not only existed and evolved in the cinema of Francoist Spain, but also acquired disturbing and unsettling forms. From the erotic desire for the idea of "Empire" in the patriotic films of the 1940s to the desire for a certain kind of domesticity in the comedies of that same period and also in the films influenced by neorealism, culminating in the ambiguous development of a different film tradition that moved towards the idea of a mythical woman who gradually became more mundane, but also more intuitive of her new desires, in certain comedies and musicals of the 1960s. Spanish cinema moved from its Baroque and mystical heritage toward a glimpse of a "modern cinema" style based on international models.

Key words

Film Aesthetics; Film History; Francoist Cinema; Female Desire; Baroque; Melancholy; Classical/Modern Cinema.

Author

Carlos Losilla (b. Barcelona, 1960) holds a PhD in Audiovisual Communication. He is associate professor with the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra, and his research interests include the historiographical revision of the concepts of the classical and the modern in cinema. His recent published books include *La invención de la modernidad* [The Invention of Modernity] (2011) and *Zona de sombra* [Shadow Zone] (2014). Contact: carloslosilla5@gmail.com.

Article reference

LOSILLA, Carlos (2017). Seeing inward, looking outward: female desire in francoist cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 19-28.

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

LOS MOTIVOS VISUALES EN EL EROTISMO CINEMATOGRAFICO BAJO EL FASCISMO. ESPAÑA-ITALIA (1939-1945)*

JORDI BALLÓ

MARGA CARNICÉ MUR

VEHÍCULOS NARRATIVOS Y CUERPOS DE FICCIÓN

A pesar de su presencia fragmentada en la historiografía del cine, los cuerpos de los actores presentan un elemento de estudio sugerente. A lo largo del cine clásico, el *star system* tiende a crear modelos centrípetos de representación, basados en la maleabilidad de la estrella para sublimar los rasgos de determinados arquetipos humanos (MORIN, 1972). Contraria a la diseminación de ideas ajenas al canon, esta construcción de la identidad mítica se basa en una imposición de modelos homogéneos sobre la especificidad o carisma del actor (DYER, 1979). De modo opuesto a lo que ocurre en el teatro, el cine clásico busca nivelar la diversidad del intérprete a partir de su adecuación a los signos de una cultura imperante, un fenómeno que Jacqueline Nacache (2006) define en la atenuación de la presencia singular del actor por parte de la industria, interesada en perfilarlo con

un carácter único con el cual el público se puede identificar. En esta línea discursiva, y partiendo de la adecuación del intérprete como emblema cultural, resulta fértil indagar en determinadas actrices de las cinematografías fascistas española e italiana como objetos de estudio de esta construcción. Según Nicole Brenez (2013), en el análisis de los retos culturales y antropológicos del cine de una época, la acción del *performer* puede ser observada en base a la dicotomía porosidad/resistencia de su cuerpo a encarnar el símbolo, una propuesta conceptual sumamente útil para el análisis que aquí planteamos. Contrariamente a otros modelos estelares de esta época, que podríamos definir por su capacidad de desbordar el cauce estético de su tiempo estimulando la generación de nuevos paradigmas, las cuatro actrices que aquí escogemos convergen en un modelo de permeabilidad al canon cultural e ideológico fascista que las convierte, en términos históricos, en estrellas significativas de los regímenes políticos que las promocionaron.

**LA REITERACIÓN EN ALGUNOS
DISPOSITIVOS DE PUESTA EN ESCENA
CENTRADOS EN EL EROTISMO ES UN
ELEMENTO A TENER EN CUENTA A LA
HORA DE ANALIZAR DE QUÉ MANERA LA
REPRESENTACIÓN DEL DESEO SE PUEDE
FUNDAR EN UNA DIALÉCTICA ENTRE
MOSTRACIÓN Y OCULTAMIENTO**

Nos referimos a un periodo del cine en el que los marcos de producción observados presentan una cinematografía concentrada en la construcción de la imagen nacional y en la promoción de un cine patriótico. Como observan estudios contextuales del periodo en ambos países (ARGENTIERI, 1974; AÑOVER DÍAZ, 1992; GIL, 2009) la acción de la censura, consistente en el examen preventivo de guiones y en una posterior revisión de películas por parte de comisiones censoras, tenía como preocupación central evitar la circulación de cualquier idea ajena a la oficialidad, especialmente en términos de honor a la patria, al gobierno y a sus autoridades y representantes. La arbitrariedad de criterio censor ante la ausencia de un código específico sobre los mecanismos de expresión en términos de moral pública y decoro, y la férrea vigilancia católica sobre los filmes exhibidos, convierten el sexo y el erotismo en un temido tabú. Mientras los agentes de entidades religiosas previenen del peligroso efecto del nuevo arte en la conciencia del público, la poderosa retórica cinematográfica atrae la atención —en ocasiones alimentando la cinefilia— de los dictadores que regulan la producción autárquica. El potencial propagandístico y económico que ya había pronosticado Goebbels al convertir el cine nacional en un arma poderosa del nazismo, no pasa desapercibido a los gobiernos respectivos de Franco y Mussolini. En este contexto de censura preventiva, normas de corte a veces aleatorias, y necesidad de impulsar un divismo

autárquico capaz de sustituir la ausencia de las estrellas internacionales, el cuerpo de los actores deviene un marco de observación esencial para lo que aquí nos ocupa: la circulación de un imaginario erótico dentro de los límites ideológicos y estéticos de la imagen nacional del fascismo.

En paralelo al cuerpo de algunas de sus actrices relevantes, el análisis del uso de determinados motivos visuales en el cine de la época fascista española e italiana puede aportarnos elementos de significación recurrente. La reiteración en algunos dispositivos de puesta en escena centrados en el erotismo es un elemento a tener en cuenta a la hora de analizar de qué manera la representación del deseo se puede fundar en una dialéctica entre mostración y ocultamiento. Los motivos en el cine (que provienen de un objeto, un escenario, un dispositivo de puesta en escena) tienen características ambiguas, y están abiertos a la sugerencia, pero nunca representan algo totalmente inerte, que se agota en su propio símbolo, sino que tienen capacidad de saltar de un film a otro, con lo cual resulta adecuado analizar la funcionalidad expresiva y narrativa de su carácter repetitivo, de crear una forma recurrente que se convierte en mecanismo comunicativo (BALLÓ, 2000).

Los estudios esenciales sobre la estrella en el cine clásico (MORIN, 1972; DYER, 1979) ponen parte de su atención sobre el potencial erótico de la naturaleza estelar, lo que explica parte de nuestro interés hacia el aspecto nodular de la intérprete femenina en este contexto concreto. En la figura de la actriz confluyen la idea de un goce vinculado a la plasticidad del gesto y de su veneración distante a través del aislamiento que implican el escenario o el pedestal de la fama. La importancia del cuerpo femenino en el imaginario erótico y el impacto de la figura de la *performer* en la conformación de los principales cánones estéticos vinculados a la cultura escénica del siglo xx invitan a abordar la cuestión del erotismo en el cine a partir de motivos visuales compuestos alrededor de la presencia carismática de la diva. Teniendo en cuenta las

restricciones expresivas del contexto fascista en Italia y España, y ante la censura implícita de la carnalidad y sus fantasmagorías —el beso, la caricia o la unión de los amantes en la imagen como formas de incitación al contacto físico— la figura de la *performer* —actriz, bailarina o cantante— toma en las figuras populares de la folclórica española o de la diva italiana el lugar de inscripción de un erotismo velado, a menudo basado en la presencia de la estrella como paisaje de sublimación de lo racial. Imperio Argentina y Estrellita Castro como embajadoras de la primera, y Clara Calamai y Doris Duranti de la segunda, representan cuatro casos de actrices nacionales de fuerte arraigo popular, cuya presencia emblemática en el periodo fascista y adecuación a las posibilidades poéticas y a la escueta mitología del cine autárquico posibilita la circulación de un particular glosario visual del deseo. Sin transgredir la ideología imperante, y en gran parte favoreciendo la construcción de un imaginario eminentemente patriótico, la autonomía de sus presencias en la constitución de determinadas imágenes recurrentes invita a sopesar el poder expresivo de sus figuras respecto a los límites morales de un cine fuertemente constreñido por la vigilancia del decoro y la represión sexual.

LA FOLCLÓRICA ESPAÑOLA Y EL IMAGINARIO NACIONAL CATÓLICO

Al término de la Guerra Civil Española, la promoción de un cine patrio y el consiguiente renacimiento de un imaginario popular vinculado al espectáculo promueven la transmigración de la *performer* de la escena musical al cine bajo la figura de la folclórica. Este fenómeno de adecuación de lo popular a una fórmula hegemónica capaz de aunar el espíritu franquista toma la forma de un tránsito específico: el paso del cuplé a la copla (ALBERTÍ y MOLNER, 2013). Este movimiento comprende una mutación estilística que ocurre entre las décadas de los 20 y los 50, entre el escenario de variedades de principios de siglo y el desarrollo

del cine nacional, y que concierne esencialmente al cuerpo de la actriz y la atenuación de su erotismo en la pantalla. Diversos estudios culturales enmarcan en el contexto del espectáculo popular europeo de los años 10 y 20 un estallido del fenómeno de la sicalipsis o manifestación pícaro del erotismo¹, que toma en el cuerpo de la *performer* el paisaje concreto de un «proceso de emancipación o liberación sexual» (SALAÜN, 2007) truncado por el ascenso de los fascismos. Con las posibles referencias polares de Raquel Meller y Concha Piquer, este tránsito adopta una metamorfosis concreta: la del cuerpo escénico como epítome de la modernidad cultural del fin de siglo, en la que «baile y erotismo conviven con las muchas innovaciones de la época» (BARREIRO, 2007:1) a su homogeneización en signo cultural de un imaginario nacional-católico. Imperio Argentina resulta, en este contexto, una figura fundacional. Bautizada por Jacinto Benavente en homenaje a dos *performers* del fin de siglo a las cuales se atribuye la depuración estilística del baile flamenco —Pastora Imperio y Antonia la Argentina—, su caso representa el de la estrella española con voluntad de expansión internacional y apunta la promoción de la folclórica como icono esencial de circulación erótica del cine franquista. En su nivel de significación cultural, Argentina será seguida en popularidad por su coetánea, Estrellita Castro.

Estudios específicos del *star system* español de la primera mitad del xx, como el de Eva Woods (2012), apoyan esta tesis y sugieren una instrumentalización de *performers* como Argentina y Castro a favor del proyecto nacionalista. Tomando el exotismo de la folclórica como reclamo erótico, el régimen utiliza el magnetismo específico de las actrices para sublimar, a través del carisma, el sentido de otredad racial. Esta sublimación pasará por el uso retórico de determinados rasgos físicos y expresivos en pro de un proceso de conversión arquetípica que no infrinja los códigos raciales fascistas. A través de un elocuente oxímoron —*white gypsies* (gitanas blancas)— Woods utiliza

la idea del blanqueamiento racial como metáfora omnipresente en títulos de la época como el que supone, en el mismo año del alzamiento militar en España, el lanzamiento a la fama internacional de Imperio Argentina como la *Morena Clara* de Florián Rey (1936). El éxito del título, que en España se mantiene en cartel durante la guerra, demuestra la eficacia de tal práctica no solo en el imaginario nacional, también de su poder de expansión internacional, que llegará a suscitar un periodo de colaboración entre España y la Alemania nazi en las producciones del dúo Argentina-Rey.

Los títulos protagonizados por Argentina y Castro en el periodo 1939-1945 y la constelación de motivos visuales que convocan alrededor de rasgos carismáticos como el gesto, la voz, la sonrisa y el control de la presencia en el terreno pantanoso del baile, sugieren el potencial erótico de la folclórica, heredado en parte del contexto escénico de los años 20. Desde una aparente ingenuidad y sumisión, el poder presencial de estas actrices suscitará algunas constantes de puesta en escena referentes al cuerpo femenino y al deseo que toman especial importancia en las prácticas performativas de la danza y el canto como rituales de atracción, en el escenario de transición del cuplé a la copla. Mientras en este último género el erotismo es en principio menos evidente, surgen algunos dispositivos de seducción que resultan elocuentes por su carácter insistente. Lo más revelador de este bloque de películas es que algunas de ellas entroncan con imágenes realizadas en periodos anteriores a la Guerra Civil, pero que obtuvieron un carácter más evidente y significativo en el periodo que aquí analizamos.

EL CANTO Y EL BAILE

La escena central de la seducción femenina a través del baile y del canto popular plantea la recurrencia de un momento apoteósico que ocurre casi siempre en relación a los números musicales que van coreografiando los momentos de exhibición

del cuerpo y de su acción como activador del deseo. Como apoya el estudio de Charnon-Deutsch (2004) sobre el peso y diseminación de la figura de la gitana española en el imaginario occidental, el mito de Carmen es un referente fundador para este dispositivo, cuyo alcance internacional se ratificará en la doble versión de *Carmen la de Triana* (1938) dirigida por Florián Rey, con rodaje en Alemania bajo la protección del régimen nazi. En esta doble Carmen, en versión española y alemana, Imperio Argentina establece en el número musical «Los piconeros» una canción espectáculo en la que se desarrolla un complejo proceso de seducción y vigilancia de su rival femenina ante la presencia del hombre amado. Desde el escenario Carmen canta, baila y observa, y su cuerpo en acción muestra todo el despliegue de su actividad erótica, para afirmar la primacía de la protagonista femenina ante el hombre seducido y observador. También en Berlín, Imperio Argentina y Florián Rey rodaron a continuación *La canción de Aixa* (1939) donde aparece en varias secuencias este mismo dispositivo seductor. En algunos momentos el canto o el baile remiten al tópico andaluz, como cuando Imperio Argentina canta *Ruiseñor enséñame a cantar* en un espacio que emula el estilo de la arquitectura nazarí. Pero es sin duda la canción *Entre las gasas de tus velos la luna vio*, donde se despliega el sistema de representación de la mostración y el ocultamiento, teñido además en este caso del referente oriental de la danza de los velos. En otro filme dirigido por Benito Perojo, *Goyescas* (1942) la actriz interpreta a dos personajes enfrentados, dos rivales en el amor que son además de procedencias sociales inversas: la tonadillera popular y la condesa aristocrática, en un despliegue iconográfico que intenta transcribir explícitamente algunos cuadros del Goya costumbrista y rococó. En un momento del filme, las dos mujeres, en esencia la misma actriz, se enfrentan en un duelo cantado, en el cual la tonadillera canta desde el espacio público y la condesa responde desde un interior cerrado. En otra secuencia, la tonadillera

baila al son de la música de Granados para intentar seducir a un militar y obtener de él un salvoconducto para su amado. La canción seductora es vehículo también de otros filmes en otras geografías: en *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) Imperio Argentina recorre una calle de Cuba a ritmos tropicales, lo que despierta la admiración de unos soldados españoles allí desplazados. Una vez más la canción despertará la rivalidad amorosa de dos hombres (Luis Peña y Fernando Fernán Gómez en este caso) que la protagonista intenta conciliar mientras canta *A los dos os quiero mucho*. El canto es el vehículo de la seducción, como se hace explícito en algunas líneas de diálogo: «¿Qué tienes Bambú que así me exaltas...?» a lo que ella responde «Te quiero...cantando, te lo he dicho muchas veces».

También Estrellita Castro utiliza el canto y el baile como agente de desorden. En *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) se insiste en el carácter exótico de la folclórica en escenarios de Cuba, una presencia en un espacio internacional que aumenta la resonancia del recuerdo patriótico y la nostalgia del origen. En *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) el personaje de origen sureño canta en la emisora Radio Ibérica, otorgando a la canción una presencia y reivindicación de lo popular folclórico andaluz como arma esencial de lo erótico, en contraste con la neutralidad de la capital madrileña. En *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943) Estrellita Castro encarna el mismo sentimiento ambivalente entre canción, erotismo y patria: ella triunfa cantando en Francia, pero eso no le impide tener deseos de volver. Cabe destacar en ese filme el explícito mensaje de identidad metonímica de la folclórica: encarnando el temperamento andaluz, Castro vehicula el espíritu español, dando a entender el efecto concéntrico expansivo de la identidad patria en el poder sugestivo de su potencial erótico. Tal efecto se ratifica en la voz del personaje de Mr. Blay, rico francés hispanófilo, que expresa así su enamoramiento: «Yo siempre he dicho que si España es una mujer hermosa, sus ojos

son Andalucía. Usted para mí es toda Andalucía. Y ahora me parece que España y usted me miran por sus ojos».

LAS COPLAS DE LA REJA

El motivo cinematográfico de la mujer en la ventana es recurrente en la historia del cine, particularmente en la figuración melodramática. Como una herencia del desarrollo de esta figura en la pintura centroeuropea, el uso generalizado de este motivo en cinematografías universales plantea tensiones entre el encierro doméstico y el sueño centrífugo, como un espacio abierto que es a la vez esperanza y amenaza, que induce a la pausa reflexiva y a la toma de decisiones. En las películas protagonizadas por las dos actrices españolas aquí analizadas, aparece con especial insistencia una variante de este motivo: la ventana incorpora una reja que separa a los amantes, como un obstáculo que evidencia la distancia de los cuerpos entre interior y exterior. La existencia de este detalle escenográfico ya es detectable en algunos films costumbristas del primer cine español. Es el caso del filme que acoge la primera aparición cinematográfica de Raquel Meller, *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo de Baños, 1919). La reja aparece en la escena del encuentro del torero y de la cupletista interpretada por Meller, una «gitana blanca» que podemos considerar un antecedente directo de *Morena Clara* (CLAVER ESTEBAN, 2012). La mujer tras la reja también aparece en las primeras versiones de un título significativo como *Sangre y arena*. En la primera de ellas (1917), codirigida por el mismo autor de la novela, Blasco Ibáñez, es a través de la reja que encierra a la joven Carmen donde se produce la promesa de matrimonio por parte del torero protagonista. De manera muy significativa, este uso ambiguo de la reja como expresión de un erotismo femenino contenido queda fijado en la versión dirigida en Estados Unidos por Fred Niblo en 1922. Como en el filme anterior, el encuentro entre el torero y la mujer se produce con una pu-

Escena de *Morena Clara* (Florián Rey, 1938)

dorosa declaración de amor a través de las rejas del balcón de la casa de ella. Con una elipsis inmediata, el filme nos traslada a la escena de la boda: la pareja sube a sus habitaciones en un plano visto a través del arabesco de la reja de la ventana. Esta imagen sintetiza la premonición de un hogar que se convertirá en prisión doméstica para la esposa angustiada ante el deseo aventurero del marido, que caerá en la tentación amorosa de una *femme fatale*.

La profusión de esta variante del motivo en el periodo que aquí analizamos se debe probablemente a su adecuación a la vigilancia censora, que perseguía las efusiones amorosas indicando, como observa Añover Díaz (1992: 1065), «[una] relación hombre-mujer [que] resultaba totalmente fría en la pantalla». En este sentido la reja adquiere la función de frontera impuesta entre el contacto físico de los cuerpos. A diferencia del motivo visual de la mujer en la ventana, la reja como parte del decorado ya no es únicamente un espacio de ensoñación, sino directamente un lugar para el encuentro entre lo interior y lo exterior, mediado por un obstáculo interpuesto. La reja funciona a la vez como un espacio femenino singular que incorpora una distancia, una prohibición que separa los dos cuerpos del deseo. En el caso de Imperio Argentina, aparece ya en forma explícita en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) en la escena en que la protagonista, que ya había interpretado el mismo papel en su versión muda (Florián Rey, 1927), se dirige con su guitarra junto a la reja a cantar una copla ante la presencia de un hombre. El diá-

logo del personaje de Argentina verbaliza aquello que el espectador ya puede entender por la presencia de este motivo visual: «¿No me tenéis prisa? Como los presos de la cárcel, ¡tengo que alegrar mi celda!».

La reja reaparece en otros filmes de Imperio Argentina reforzando la expresión de recogimiento propia de la figura femenina como arquetipo estático. En *Morena Clara*, la joven Trini canta la copla *El día que nací yo* mientras cose junto a la reja desde la que contempla el exterior con nostalgia. Como forma asociada a la arquitectura andaluza, la reja de esta escena plantea también las cuestiones de límite y aislamiento de un interior asociado a la figura femenina. El motivo puede plantearse en una situación inversa, ya evocada en el cuadro de Julio Romero de Torres *La carcelera* (1918). Es la mujer la que acude a visitar al hombre ante una ventana de la cárcel, transmitiendo así la melancolía de la imposibilidad del encuentro amoroso. En las dos versiones citadas de *Carmen la de Triana* se reproduce esta misma situación dramática estableciendo un tránsito directo a la función carcelaria de la reja: Carmen/Imperio Argentina se pasea por la cárcel y canta y habla con uno de los presos delante de los barrotes de su celda. Durante toda la secuencia se aprecia la funcionalidad represiva del dispositivo escenográfico convertido en motivo visual: la voz y el gesto de la cantante seductora despiertan la pasión del preso, que no puede, sin embargo, llegar a consumir el encuentro corporal.

La presencia de Estrellita Castro en *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1940) da una particular



Escena de *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1940)

dimensión pictórica al motivo de la reja. La actriz compone un curioso encuadre en el que este elemento toma la forma específica de un corazón. Su canto atrae la atención de un pintor que, embelesado por la belleza de la muchacha, se dispone a pintarla en su cuadro. Este detalle diegético refuerza una puesta en escena que intensifica una voluntad de fijación plástica de todas las variables configuradoras del motivo: el cuerpo femenino, el simbolismo erótico y la distancia entre los pretendientes sublimada por la presencia del retrato pictórico como síntesis, memoria y premonición de la historia amorosa.

EL MESÓN

Otro espacio privilegiado para el desarrollo del canto y el baile en este grupo de filmes es el mesón, convertido en lugar público de creación de identidad española, allí donde se produce el despliegue de las artes de seducción femenina ante un público mayoritariamente masculino. El motivo del mesón interesa por su reminiscencia con los espacios escénicos del cuplé, donde el ritual de seducción dispuesto por la figura, la voz y el gesto de la *performer* acogen las tendencias culturales paradigmáticas de la mutación estética que ocurre en el escenario europeo de principios de siglo, convirtiendo la mujer de los escenarios, como sugiere Serge Salaün (2007: 82), en la auténtica heroína de los tiempos modernos. Volviendo a *Carmen la de*

Triana, la escena clave de *Los piconeros* se produce en el mesón, lo cual supone un espacio intermedio entre el escenario y la canción íntima dirigida a su destinatario. La bajada del escenario para acudir a la mesa donde se produce el conflicto entre hombres y mujeres hace del mesón un auténtico espacio de identidad del cine español de este tiempo, con la conciencia de crear un escenario colectivo capaz de conectar con la búsqueda de lo genuino. También en la Cuba que se recrea en *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) con Estrellita Castro, como en *Bambú* con Imperio Argentina, se reproducen espacios parecidos al mesón con la misma funcionalidad: el grupo de hombres que asiste al efecto seductor con un cierto regusto de nostalgia.²

El mesón genera también un espacio excluyente, recorrido en ocasiones por el efluvio de la prohibición. En *Mariquilla Terremoto*, la seducción va seguida de una escena de ensoñaciones producidas por el alcohol, donde el montaje incurre en planos fragmentados de rostros, piernas y bocas que, emulando la relajación de los sentidos, subraya la resonancia del mesón como lugar clandestino del deseo. Esta insurgencia del decoro en el abrazo de lo prohibido tendrá sus consecuencias en el casto personaje de Castro, que después de esta escena, será expulsada de la casa. Otro caso ejemplar del carácter excluyente del mesón se produce en *Goyescas*, donde Imperio Argentina interpreta el personaje desdoblado entre tona-



Escena de *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1939)

dillera y aristócrata. Como suele ser habitual en el dispositivo del doble, en una de las escenas la aristócrata debe vestirse de tonadillera para poder escapar de la persecución de unos bandoleros que están en un mesón en el que la mujer está retenida. La decisión de travestirse, de convertirse en el doble para así poder escapar, adquiere una función explícita: para huir de una situación peligrosa, se transfigurará en la otra, cantará como ella en una hospedería repleta de bandoleros no precisamente amistosos que apreciarán igualmente su arte seductor. De alguna manera el espacio de identidad que ofrece el mesón sirve también como prefiguración de la integración clasista: no hay una diferencia esencial entre las dos mujeres pese a su diferencia social. Y es la cultura popular folclórica, el canto y el baile de una copla en un

mesón entendido como espacio fílmico, lo que unifica su discurso.

LA SONRISA DE DIENTES BLANCOS

El cuerpo femenino en los filmes de Imperio Argentina y Estrellita Castro suele aparecer vestido, floreado, con estampados, a veces con escotes incipientes, y luciendo una sonrisa de dientes blancos, rasgo especialmente distintivo en ambas estrellas, como expresión genuina de un estado de excitación permanente basado en la simpatía que transmiten las protagonistas ante el hecho amoroso. La ambigüedad expresiva de la sonrisa como paradigma de la presencia estelar de ambas intérpretes —podemos decir que es su sello personal— permite una mutación de la picardía en gracia,

convirtiendo la herencia estética del cuplé, por vía de la simpatía, en una fórmula muy efectiva, como signo de decencia, e incluso como gesto de escapatória ante el flirteo amoroso.

Este derroche de temperamento gestual suele extenderse a diferentes estereotipos de las regiones españolas, al estilo de la serie de pinturas que Joaquín Sorolla efectuó por encargo de la Hispanic Society of America con sede en Nueva York en el que daba una «Visión de España» a partir de una folclorización de sus diversas culturas. Así como Estrellita Castro se centraba mayoritariamente en la representación de la escena andaluza, la versatilidad interpretativa de Imperio Argentina se movió entre la España aragonesa en *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), la España gitana en *Morena Clara* o la periferia madrileña en *Go-*

yescas. En todos estos filmes, el cuerpo femenino es siempre reservado, supliendo la mostración del deseo por el derroche simpático, matizado a veces por la excusa de la procedencia extranjera: la encarnación ocasional por las dos actrices de papeles que se desarrollan en París (*Mariquilla terremoto*) o Cuba (*Bambú*) parecen razones suficientes para activar una mostración menos recatada del cuerpo femenino. Resultan significativas en este sentido las escenas del harén de *La canción de Aixa*. Como también sucedía en la historia de la pintura, de Ingres a Fortuny, el motivo de la odalisca ha sido siempre un vehículo para permitir en Occidente la transmisión del cuerpo desnudo femenino, un tópico que según la escritora marroquí Fatema Mernissi (2001: 112) responde a la construcción del imaginario del propio pintor occiden-

Escena de *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1940)



tal, que proyecta en esta mujer sumisa, silenciosa y desnuda, la representación de su propio deseo. En este mismo sentido opera este film de Florián Rey basado en el poder fantasioso del exotismo. La secuencia clave de *La canción de Aixa* desde el punto de vista del cuerpo femenino se centra en el baile de las mujeres del harén, con gasas vaporosas, en una coreografía probablemente inaceptable según los códigos de censura si no fuera por su vocación oriental. Mientras tanto, Aixa está triste en la cama y se prepara para su boda próxima con su señor, maquillándose ante el espejo y dudando de su compromiso. Lleva un vestido transparente, y se dirige al baño donde es esperada por otras mujeres que le sirven, hasta que el vestido cae y se insinúa su desnudez. El plano corta súbitamente y pasa a los pies desguarnecidos que funcionan como un segmento de la desnudez del cuerpo entero. En este film melodramático, que se escapa del modelo de comedia folclórica vivaz, la sonrisa permanente ha desaparecido y el cuerpo parece querer emerger, aunque el efecto de montaje asegure su ocultación.

FORMAS DEL ABRAZO

En todos los films aquí analizados el argumento central es el amor y sus dificultades, expresada en la distancia entre los amantes y la aparición constante de rivales. ¿Pero cómo se plantea la cuestión del encuentro entre los cuerpos que se desean? El recurso al beso en los labios que durante estos años funcionaba internacionalmente como un sello de la promesa de amor queda excluido de estos films, como si tal prohibición fuera el resultado de un código moral específico del nacionalcatolicismo. Alberto Gil (2009: 18-20) habla del desguace de los besos como práctica habitual de la censura, que profesa hacia esta figura una atención muy selectiva, que incluía la atención sobre la reinci-



Arriba. Imagen de estudio de Imperio Argentina
Abajo. Imagen de estudio de Estrellita Castro

dencia, la intensidad y la visibilidad (el primer plano o la frontalidad eran considerados más ofensivos). Como sustitución narrativa del beso en la boca toma cuerpo el beso en la mano, un gesto a la vez apasionado y de contención, como se expresa en *Goyescas*, donde este motivo culmina la escena de amor entra la condesa y su amante en palacio, con un diálogo amoroso directo y bastante explícito: «Estoy esperando que me mires para obedecer». También en *La canción de Aixa* la protagonista besa finalmente la mano del marido, como gesto de aceptación del matrimonio, de renuncia a otro amor que se revela imposible y como promesa de una fidelidad futura. Por su parte, la escena final de *Bambú* concluye también con un encuentro amoroso entre la protagonista y su amante en un bosque en pleno campo de batalla entre españoles y cubanos. Como suele ser norma en el cine clásico, ella acoge el cuerpo herido del soldado entre sus brazos construyendo una composición en piedad, lo que alimenta un final de amor apoteósico, en el que se cruzan, como es proverbial en la dimensión pasional de esta composición, la premonición trágica del amor más allá de la muerte. Un final en que *Bambú* morirá para que el hombre sobreviva, como una expresión de la generosidad femenina. Este ajuste final de cuentas con la transgresión ejercida durante el filme proporciona al personaje femenino una multiplicación de sentidos, como amante protectora y sacrificada: el amor libre y el exceso de pasión deben ser finalmente castigados. La mujer en piedad redime con su muerte el amor imposible con un eco fantasmal: su canto sobrevive a su propia desaparición.

Bambú no es solo la última película carismática de Imperio Argentina como estrella del fascismo, sino que supone también el debut de Sara Montiel, actriz que en los términos aquí expuestos, toma el relevo y establece una continuidad bajo unos parámetros estéticos diversos que reconstruyen el camino contrario: de la copla al cuplé. La relevancia de Montiel en la recuperación de un erotismo nacional en películas de los años 50 como *El último*

cuplé (Juan de Orduña, 1957) o *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) sugiere una interesante cohesión con el itinerario de los 20 a los 30 que podría atestiguar una transmisión generacional entre las *performers* de la primera mitad de siglo del cine español.

LA DIVA RACIAL DEL CINE FASCISTA ITALIANO

El escenario de la censura italiana plantea un contexto similar al español. El control de la moral y del decoro pasaba fundamentalmente por la censura preventiva del guion y por la actividad de revisión de comisiones integradas por altos cargos del Partido Fascista. La emisión de una encíclica papal de Pío XI que en 1936 invitaba a las fuerzas católicas a contrarrestar los efectos del cine en la conservación de la moral pública da una idea de la laxitud de la censura gubernamental a la exhibición de ciertas imágenes comprometedoras del decoro. Una prueba arrolladora de ello es que en los primeros años 40, las actrices Clara Calamai y Doris Duranti protagonizan sendos desnudos parciales en *La cena delle beffe* [La cena de las burlas] (Alessandro Blasetti, 1942) y *Carmela* (Flavio Calzavara, 1942), conformando la imagen paradigmática del erotismo de la época fascista. El erotismo violento y provocador que encontramos en estos desnudos y la condición de sus intérpretes de divas afines al régimen remiten a una fascinación hacia la carnalidad como idea derivada de uno de los lugares comunes del ideograma fascista: el orgullo racial. El estudio pormenorizado de Sergio Vicini (2008) sobre las actrices del *ventennio* demuestra que el exotismo meridional de Calamai, Duranti o Luisa Ferida y la fascinación que en algunos de los casos estas ejercían dentro de la jerarquía fascista, funciona como complemento en la conformación del sistema figurativo de una época en la que Italia pretende expandir su superioridad al exterior. En contraposición a la neutralidad platino de Assia Noris o Isa Miranda,



Izquierda. Imagen de estudio de Clara Calamai
Derecha. Imagen de estudio de Doris Duranti



Clara Calamai y Doris Duranti articulan, desde la marginalidad del canon, prácticas performativas y de mostración del cuerpo que absorben, por vía del erotismo, las carencias identitarias y de proyección que pueden dejar en el espectador la utopía informe gestionada desde el divismo oficial. Siguiendo un principio de magnetismo exótico, y en clara contraposición de la belleza suave de sus coetáneas, las divas raciales del régimen establecen una marginalidad transgresora de cabelleras, senos descubiertos y piernas provocantes. Tales atributos físicos, arraigados a una identidad meridional, contrastan con la estética diurna de una feminidad pasiva y afianzada a la tutela del hogar, irrumpiendo con la idea de una sexualidad libre

y lista para ser propulsada hacia la modernidad en la diva posterior a la caída del régimen. Es así como la mediterraneidad de efigies como las de Duranti y Ferida, que no sobrevivirán a la caída del fascismo, tendrán una continuidad en Clara Calamai, la actriz que encarnará la transición del canon fascista al realismo de posguerra en *Obsesión* (*Ossessione*, 1943) de Luchino Visconti.

LA CABELLERA NEGRA

La voluptuosidad de rasgos y figura en divas raciales como Calamai y Duranti se impone visualmente en el rasgo común de la cabellera negra, cuyo uso estético en las películas de este periodo invi-

ta a pensar en su dimensión como motivo visual. En contraste con la efigie rubia que caracteriza el divismo femenino oficial en el cine de los teléfonos blancos, la diva racial mece su cabellera oscura como símbolo inequívoco de su poder sexual. Ya presente en el imaginario pictórico simbolista (BORNAY, 1994), la cabellera ondulada que el cine clásico atribuirá a la sexualidad sinuosa de la *femme fatale* aparece en las carreras de Doris Duranti y Clara Calamai como indicio de una sexualidad inmanente y como síntoma de la transición estética que en estos años toma forma en el cuerpo de la diva racial como paradigma de cambio.

Quizás por su condición de *fatalona* del régimen, en el caso de Doris Duranti el motivo de la cabellera es especialmente elocuente. Encontramos una serie de películas donde el poder de acción y atracción del personaje es equitativo a la presencia u ocultación de sus cabellos. Es el caso de figuras de gran atractivo sexual, como la excéntrica Carmela en el film homónimo de Calzavara (1942) o Lola, la *fatale* siciliana de *Cavalleria Rusticana* (Amleto Palermi, 1939). Ambas son presentadas a través de una imagen en la que una figura femenina relacionada con la autoridad matriarcal peina la cabellera de la muchacha que, en edad de merecer, es invitada a guardar en su aspecto la compostura y el decoro. Esta idea de la domesticación del cabello como forma de contención del deseo reaparece en la propagandística *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942), donde Duranti pasa de encarnar a una prostituta de oscura cabellera a ser la figura redimida y uniformada de la enfermera de guerra. En *La contessa Castiglione* [La condesa de Castiglione] (Flavio Calzavara, 1942), sobre la figura histórica de Virginia Oldoini, cuyo poder de atracción influyó políticamente en el destino de Italia bajo el Imperio de Napoleón III, el uso estético de la cabellera y el juego de la mascarada de época en la caracterización de la diva inciden en el nivel narrativo, a menudo en función del misterio del personaje y de su poder de influencia en la escena. Del mismo modo, el grado

de ductilidad de la cabellera será proporcional al temperamento sexual de sus personajes. Mientras el tocado compuesto se adecua al sufrimiento de Armida, la esposa bajo falsa sospecha de adulterio en *Tragica notte* [Trágica noche] (Mario Soldati, 1942), las últimas imágenes de la película cerrándose sobre su abundante melena suelta evocan la pasión en una mujer que se ha sentido cortejada por otro hombre que no es el propio. La cabellera indomable evoca la naturaleza vehemente en *La figlia del corsaro verde* [La hija del corsario verde] (Enrico Guazzoni, 1940) o en *Carmela*, ambos filmes planteados como trayectorias de salvación en las que, a través del amor, la figura encuentra un cauce calmo a su desesperante energía vital. Como filme paradigmático, la cabellera de Carmela metaboliza la sexualidad desbordada del personaje más erótico de Duranti, integrándose en un *acting* ansioso, profuso en torsiones de cuello y rostro que a menudo invitan al desencuadre y a ángulos oblicuos en la captura de primeros planos sugestivos.

En el caso de Calamai, la presencia de su cabellera demostrará la importancia de este rasgo en la transición estética del fascismo a la posguerra. La versatilidad de sus facciones, dotadas de una dulzura potencial en el rostro, permitirá que la diva encarne arquetipos ingenuos durante el periodo fascista, y que, sin embargo, su cabellera sea uno de los puntos de referencia del potencial sexual de la mujer del neorrealismo en Giovanna, protagonista de *Obsesión*. Es curioso observar cómo la cabellera aparece a menudo mencionada como metonimia del cambio estético al que Visconti sometió a la actriz para la adecuación a un personaje inicialmente pensado para Anna Magnani (VICINI, 2008: 160). Si comparamos las instantáneas de las pruebas de cámara de la actriz (BARBERA, 2015: 86) con su imagen en filmes previos, la melena medusiana y en desorden, como rasgo liberador, destaca en el proceso de caracterización que implicaría, a nivel estético, la imposición de una nueva idea de feminidad en el cine italiano.

LOS SENOS DESNUDOS

Aunque el primer pecho desnudo que se ve en un filme italiano de este periodo pertenece a Vittoria Carpi, actriz de comparsa que aparecería sin acreditar en *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1941), la caja de Pandora la destapa otro filme del mismo Blasetti, autor que ya había tenido problemas de censura sobre el motivo del seno desnudo en su filme *Sole* (1929) (GULI, 2008: 5). En *La cena delle beffe*, Amedeo Nazzari arranca la blusa del personaje de Clara Calamai dejando al descubierto el torso de la actriz durante el lapso de un segundo. La brevedad del plano y el horror en la expresión del personaje violentado que se apresura a esconder su cuerpo con un movimiento veloz y púdico no evitaron el efecto de la imagen y el consiguiente arraigo de Calamai en la audiencia popular como primera italiana que mostraba su desnudez en el cine. La anécdota suscitó los celos de Durante, que blandía con orgullo el título de *femme fatale* del cine italiano, favore-

ciendo que su fama de actriz desinhibida nutriera el poder de su presencia estelar. Como réplica, la diva protagonizó el descarado *topless* de *Carmela*, en el que abre su blusa ante la cámara invitando a la rival femenina que le ha llamado loca y fea a apreciar la belleza de su cuerpo en presencia de los pasmados asistentes. La carcajada con la que la actriz acompaña este gesto suma tal grado de provocación a la escena que los senos de Durante acabarían imponiéndose en impacto a los de Calamai.

La guerra de planos, que abre un capítulo aparte del cine fascista (VICINI, 2008: 141-165), alimentaría la leyenda de Durante como actriz exhibicionista y poderosa, de indudable influencia en altos rangos del poder político. Sin duda, el hecho de que la protagonista de la mayor provocación del cine de su tiempo fuera la amante del Ministro de Cultura Alessandro Pavolini no pasa desapercibida ante la hipótesis de que, como insinúa Alfredo Giannetti en su ficción sobre el episodio (*Doris una diva del regime* [Doris una diva del régimen], 1991) fuera probablemente el favor de la jerarquía

Arriba. Escena de *La cena delle beffe* (Alessandro Blasetti, 1941)
Abajo. Escena de *Carmela*. (Flavio Calzavara, 1941)





Escena de *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943)

fascista lo que permitió la filmación de un plano de estas características. En sus memorias, Duranti presumiría de haber dado al cine italiano el primer seno desnudo erecto, como manda la naturaleza, orgulloso y sin truco ni maquillaje (VICINI, 2008: 143). Al margen de la rivalidad entre divas y de ulteriores resonancias biográficas, lo cierto es que este episodio suscita una laxitud de la vigilancia fascista que, como sugiere Argentieri (1974: 56-57), no es ajena a razones de orgullo nacional. El erotismo velado de actrices del cine nazi como Kristina Söderbaum insinuando la desnudez bajo castas camisas de dormir, y el impacto que Hedy Lamarr había producido en Mussolini tras el visionado de la prohibida *Éxtasis* (Ekstase, Gustav Machaty, 1933) (GULI, 2008: 1), podrían haber sugerido un paso adelante del cine italiano, abanderado por la más impúdica y provocante de sus divas.

La desnudez del pecho, que permanecerá en el neorrealismo bajo la idea eufemística de la maternidad y su función alimenticia, adquiere complejas resonancias por su arraigo inmemorial y poliédrico en el imaginario cultural italiano. La inmunidad moral que la función nutritiva da al pecho femenino, de la loba capitolina —hembra alfa fundadora del imperio— a la *virgo lactans* renacentista, encuentra una mutación particular en el mito de Cimón y Pero, que origina el motivo de la *Caritas romana*. En él, el condenado a muerte Cimón es amamantado por su hija Pero, que acaba de dar a luz y puede así salvar a su padre de morir de inanición. Esta curiosa inversión icónica de la maternidad mariana origina en la imagen del

seno desnudo una connotación erótica transgresora en sí misma. La presencia, oculta o visible, insinuada o mostrada, del pecho femenino erguido y orgulloso, listo para ser mostrado al público, será perpetuada en la importancia de los senos, la voluptuosidad y la sexualidad libre de la diva italiana moderna en la generación de las *maggiorate*.

LAS PIERNAS SUSPENDIDAS

La transición hacia el último motivo visual vinculado al poder sexual de la diva racial lo introduce Clara Calamai en *Obsesión*, a través de la exhibición de las piernas como elementos físicos de la circulación erótica. En la primera escena en la que se entiende la atracción del personaje de Gino por Giovanna, Calamai está sentada sobre la mesa de la cocina, y es la visión de las piernas penduleantes, fijadas en la imagen como representación del cuerpo, lo que atrae el acercamiento de Massimo Girotti.

Como sugiere Roberto Guli (2008: 2), las piernas desnudas, junto a los senos, las camisas de noche, las escenas de danza, los besos y los abrazos, también eran motivo de cortes ante la conservación y la tutela del *buon costume*. *Obsesión* rompe los esquemas del cine fascista planteando la circulación del deseo como fundamento de una atmósfera de lujuria y adulterio. La importancia de las piernas como elemento de atracción de la *femme fatale* se revela aquí como metonimia de un cuerpo que invita al acercamiento y a su posesión. Como órganos de esencial erotismo, las pier-

nas son el umbral de comunicación del cuerpo del hombre con el de la mujer, que remiten tanto al nacimiento como a la cópula.

Como observa el crítico e historiador Tatti Sanguinetti³, las piernas son la quintaesencia de la representación del sexo en la cultura escénica popular italiana, que encuentra un terreno de expansión en el teatro de variedades de entreguerras. Son las piernas de la *vedette* el elemento por el que el público popular conecta con el erotismo en los espectáculos de revista, y es este elemento parcial del cuerpo aquello que el público masculino, desde debajo del escenario, establece como motivo visual de su deseo de acceder al cuerpo de

cho se erigirá como atributo de la maternidad, idea fundacional del arquetipo femenino neorrealista de actrices como Anna Magnani, las piernas serán el símbolo de la *popolana*, mujer de clase trabajadora, visibilizada como emblema de la resistencia italiana con la llegada de la democracia y del sufragio femenino. Las piernas desnudas serán el emblema de revelación de un personaje crucial del *star system* italiano de transición como Silvana Mangano. En *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe de Santis, 1946), las piernas de Mangano salen de los arrozales del sur para bailar el *boogie boogie*, ritmo internacional en el que una fascinada audiencia italiana ya respira el aire de la abertura a



Escena de *La Contessa Castiglione* (Flavio Calzavara, 194)

la actriz. Ante esta visión de las piernas de la *performer* suspendida sobre el escenario resulta paradigmática la imagen final de Doris Duranti en *La contessa Castiglione*. Vestida de cortesana, la diva se columpia suspendida de la tramoya del escenario de un teatro, mostrando la desnudez de sus piernas ante la ovación admirada de los presentes que aplauden el cuerpo que entra y sale de escena, perpetuando con el movimiento penduleante del cuerpo el juego de visibilidad y ocultación del dispositivo erótico, y cerrando, en cierto modo, el origen escénico en la circulación del deseo entre público y actriz.

Es interesante observar cómo estos motivos visuales sobrevivirán en el cine posterior al fascismo, y en la estética neorrealista. Mientras el pe-

la modernidad. La imagen cinematográfica de la posguerra encontrará en el cuerpo de la actriz racial lo que Giovanna Grignaffini (2002: 257-293) define como el paisaje para una operativa de cambio, en este caso a la modernidad. De los motivos visuales aquí expuestos, las *maggiorate* heredarán la voluptuosidad del pecho y el poder erótico de las piernas. En base a estos símbolos inequívocos de la consciencia física, Sophia Loren, Silvana Pampanini o Gina Lollobrigida, *pin-ups* salidas de concursos de belleza, abanderarán una nueva generación de divas cinematográficas embajadoras de la carnalidad mediterránea y de la moderna emancipación sexual.

A modo de síntesis, el análisis de los filmes de las cuatro actrices planteadas nos sugiere la posibi-

lidad de rastrear el impacto de la presencia estelar en la instrumentalización ideológica de un imaginario visual. La gestión del cuerpo de la actriz en la puesta en escena genera formas determinadas de circulación del erotismo que el cine fascista adecua a un dispositivo de mostración y ocultación a través de la reiteración de determinados motivos visuales. Muchos de estos motivos, arraigados a una tradición cultural nacional, transitan ya en periodos anteriores, pero es en la época del fascismo donde su manipulación los concentra en su ambigüedad: expresan a la vez pulsión erótica y control moral, expresión de la seducción y censura de su desarrollo. El análisis comparativo entre dos cinematografías coetáneas nos indica que la identidad estilística del fascismo español e italiano no se produce tanto por sus similitudes sino por sus correspondencias. En este sentido, el modelo de estudio a partir de casos geográficamente diseminados aporta cuestiones sugerentes para la investigación del cine como fenómeno transnacional. En la diversidad cultural que genera el cuerpo estelar como emblema y el motivo visual como dispositivo narrativo, los distintos casos analizados convergen en la dicotomía esencial Eros/Censura como discurso común. Es por ello que el análisis de los motivos recurrentes en las películas de estas actrices nos permite entender que, más allá de su singularidad en el contexto cultural español e italiano, construyen un discurso unitario basado en la persistencia y represión del deseo filmado en el cine de una época. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 La sicalipsis es un término del argot teatral y literario español de la primera mitad del siglo XIX que se refiere a una manifestación pícaro del erotismo, con posible intención maliciosa de fondo sexual según una posición moralista del pensamiento.
- 2 En la versión de *Sangre y arena* dirigida por Rouben Mamoulian en 1941 se fija internacionalmente esta figura del mesón como espacio típicamente español para la seducción femenina. Es en este lugar donde Rita Hayworth, la femme fatale del film, desencadena su baile de atracción que pocos años más tarde se convertirá en gesto legendario de la actriz gracias a su célebre personaje en *Gilda* (Charles Vidor, 1946).
- 3 Audiocomentario de Tatti Sanguinetti en CineCensura (2008), exposición virtual a cargo de la Cineteca Nazionale de Roma y el Ministerio de Cultura italiano. Recuperado de <http://cinecensura.com/sala-i-temi/sexso/>

REFERENCIAS

- ALBERTÍ, Xavier y MOLNER, Eduard (2013). "Per què no en sabíem res?" En X.Albertí y E. Molner, eds. *El Paral·lel. 1984-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat* (pp. 12-33). Barcelona: CCCB/Diputació de Barcelona.
- ARGENTIERI, Mino (1974). *La censura cinematográfica nel cinema italiano*. Roma. Editori Riuniti.
- AÑOVER DÍAZ, Rosa (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARBERA, Alberto (ed.). (2015). *Cinema Neorealista. Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra*. Torino: Silvana Editoriale.
- BARREIRO, Javier (2007). Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad. *Dossiers Feministes*, n. 10, año 2007, pp. 85-100.

- BERGALA, Alain (2010). *La chevelure féminine dans l'art et le cinéma*. Paris: Skira Flammarion.
- BORNAY, Erika (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BRENEZ, Nicole. (2013). Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor. En F. BENAVENTE y G. SALVADÓ. En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 287-312). Barcelona: Intermedio.
- CLAYER ESTEBAN, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (pp. 280-290). Sevilla: Centro de Estudios andaluces.
- CHARNON-DEUSTSCH, Lou (2004) *The Spanish Gypsy: The History of an European Obsession*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- DYER, Richard. (2001) (1º ed. 1979). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- FANES, Felix (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo
- FRANCO, Josep (2000) *Cifesa. Mite i modernitat. Els anys de la República*. Valencia: L'Eixam.
- GIL, Alberto (2009). *La censura cinematográfica en España*, Barcelona: Ediciones B.
- GRIGNAFFINI, Giovanna (2002). *La scena madre: scritti sul cinema*. Bologna: Bologna University Press.
- GUBERN, Roman; FONT, Domènec (1975). *Un cine para el caldoso: 40 años de censura cinematográfica*, Barcelona: Euros.
- GULI, Roberto (2008). La censura cinematográfica in epota fascista. In CineCensura. Exposición virtual de la Cineteca Nazionale y del Ministero di Cultura Italiano. Recuperado de <http://cinecensura.com/>.
- GUNDLE, Stephen (2013). *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*. New York, Oxford: Berghahn.
- LANDY, Marcia. (2008). *Stardom, Italian Style: Screen performance and personality in Italian cinema*. Indiana University Press.
- MANRIQUE BRAVO, Jesús (Productor) y ROMERO, Vicente (Director). (1994). *Imágenes prohibidas* [Serie documental]. España: Televisión Española.
- MERNISSI, Fatima (2001). *Le harem et l'occident*. Paris: Albin Michel.
- MORIN, Edgar (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- NACACHE, Jacqueline (2006). *El actor en el cine*. Barcelona: Paidós.
- SALAÜN, Serge (2007). Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Dossiers Feministes*, n. 10, año 2007, pp. 63-83.
- SAVIO, Francesco (1975). *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni Bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Roma: Sonzogno.
- VICINI, Sergio (2008). *Le stelle del Duce*. Roma: Hobby and Work.
- WOODS PEIRÓ, Eva (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. University of Minnesota Press.

LOS MOTIVOS VISUALES EN EL EROTISMO CINEMATOGRAFICO BAJO EL FASCISMO. ESPAÑA-ITALIA (1939-1945)

Resumen

El presente artículo analiza la circulación del erotismo en la cinematografía fascista a partir de la reiteración de determinados dispositivos de puesta en escena en la filmografía de cuatro actrices emblemáticas: dos del cine franquista (Imperio Argentina y Estrellita Castro) y dos del cine fascista italiano (Clara Calamai y Doris Duranti).

Palabras clave

Erotismo; censura; motivo visual; fascismo; España; Italia.

Autores

Jordi Balló es profesor en la Universitat Pompeu Fabra, donde dirige el Máster en Documental de Creación (premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya 2005). Fue director de exposiciones del CCCB (1998-2011), donde comisarió, entre otras, *El siglo del cine* (1995), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (premio Ciudad de Barcelona 2011) y *Pasolini Roma* (2013). Es autor de *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), y, junto a Xavier Pérez, de *La semilla inmortal* (1995), *Yo ya he estado aquí* (2005, premio Crítica Serra d'Or) y *El mundo, un escenario* (2015). Contacto: jordi.ballo@upf.edu.

Marga Carnicé Mur es investigadora predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente trabaja como profesora asistente en el Departamento de Comunicación. Es miembro del Observatorio Europeo de Cine (OCEC), del Colectivo para la Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) y de la Asociación Catalana de Críticos y Escritores de Cine ACCEC). Sus investigaciones abordan la revisión de la historia del cine a partir de la figura de la actriz como creadora de la puesta en escena. Contacto: margarida.carnice@upf.edu.

Referencia de este artículo

BALLÓ, Jordi, CARNICÉ, Marga (2017). Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 29-48.

VISUAL MOTIFS IN CINEMATIC EROTICISM UNDER FASCISM: SPAIN AND ITALY (1939-1945)

Abstract

This article analyses the use of eroticism in fascist cinema based on the repetition of certain mise-en-scène strategies in the filmography of four emblematic film actresses: two from Francoist Spain (Imperio Argentina and Estrellita Castro) and two from Fascist Italy (Clara Calamai and Doris Duranti).

Key words

Eroticism; Censorship; Visual Motif; Fascism; Spain; Italy.

Authors

Jordi Balló is a professor at Universitat Pompeu Fabra, where he directs the Master's in Creative Documentary (Catalonian Government National Film Award 2005). He has directed exhibitions for the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (1998-2011), where he curated *El siglo del cine* (1995), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (Barcelona City Prize 2011) and *Pasolini Roma* (2013), among others. He is the author of *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), and, together with Xavier Pérez, of *La semilla inmortal* (1995), *Yo ya he estado aquí* (2005, Serra d'Or Critics Award) and *El mundo, un escenario* (2015). Contact: jordi.ballo@upf.edu.

Marga Carnicé Mur is a predoctoral fellow at Universitat Pompeu Fabra, where she currently works as an assistant professor in the Department of Communications. She is a member of the Observatory on Contemporary European Cinema (OCEC), the Colectivo para la Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) and the Asociación Catalana de Críticos y Escritores de Cine (ACCEC). Her research focuses on the revision of film history based on the figure of the actress as a creator of the mise-en-scène. Contact: margarida.carnice@upf.edu.

Article reference

BALLÓ, Jordi, CARNICÉ, Marga (2017). Visual Motifs in Cinematic Eroticism under Fascism: Spain and Italy (1939-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 29-48.

Edita / Published by



Licencia / License



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

PRIMER PLANO: EL ROSTRO POPULAR DE LA CENSURA*

ALBERT ELDUQUE

LA CRÍTICA COMO CENSURA

Cuando se habla del cine de los primeros años del franquismo es obligatorio pararse en *Primer Plano* en calidad de revista de referencia del régimen. Fundada en 1940 por Manuel Augusto García Viñolas, entonces jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, y alineada con la Falange, la revista jugó el papel de ser el canal oficial de comunicación entre los órganos cinematográficos estatales y el público en general. La censura tenía su espacio en la revista mediante breves textos oficiales y listas de películas evaluadas, con el resultado correspondiente. Sin embargo, esta era una ínfima parte de su contenido, que era increíblemente variado e iba dirigido a distintos tipos de público: la publicación contaba con las secciones habituales de cualquier revista cinematográfica, como entrevistas con actores y directores, reportajes sobre rodajes y críticas breves, pero su contenido agrupaba muchos otros formatos a veces

divergentes entre sí: textos sobre técnica cinematográfica; informes sobre el recientemente creado Círculo Cinematográfico Español (CIRCE), una suerte de cineclub para promover un cine de calidad; colaboraciones de intelectuales relevantes de la época, como Eugeni d'Ors o Camilo José Cela; un vistoso repertorio de textos y montajes fotográficos sobre la figuración cinematográfica, etc. Todo ello, por supuesto, defendiendo el cine español, admirando el alemán y el italiano, pero rindiéndose en la mayoría de ocasiones al glamour de las películas de Hollywood¹.

En este texto queremos abordar cómo *Primer Plano* reflejó la censura del Eros en el primer franquismo, el que coincidió con la Segunda Guerra Mundial, desde la aparición de la revista en octubre de 1940 hasta finales de 1945. Para hacerlo, sin embargo, no nos fijaremos en los breves y grises comunicados oficiales sobre la censura, sino en el conjunto de la publicación, tanto en sus textos de opinión como en sus reportajes y noticias de chis-

mes. De hecho, los textos dedicados estrictamente a la censura ocupaban un espacio reducido en las 24 páginas de la revista, pero toda ella podría considerarse una instancia censora. Como es posible atestiguar en las numerosas normativas oficiales recogidas por Román Gubern y Domènec Font en *Un cine para el cadalso*, la censura española no contó con unas reglas precisas al respecto hasta la orden del 9 de febrero de 1963, cuando se prohibieron explícitamente elementos como «la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama», o «aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal» (GUBERN y FONT, 1975: 347)².

Ante tal vaguedad, *Primer Plano*, por su dimensión parcialmente oficial, jugaba un papel censor de primer orden. La revista era plenamente consciente de ello, como atestigua el editorial del número 46, firmado por Alfonso Sánchez y titulado *Peligros del espectáculo cinematográfico*. El texto, en primer lugar, argumenta que el cine es potencialmente peligroso para el público, tanto por su poder de captación y sugestión como por la falta de formación espiritual de los espectadores, y propone una interesante idea: que el caballo de batalla moral no sea la censura, sino la crítica: «Frente a este peligro se impone una severa labor preventiva, que no puede estar limitada a la censura, porque su acción no alcanza a las interpretaciones que cada espectador da a las imágenes que contempla. Más bien es misión de una crítica razonada y severa, una crítica elevada e independiente que diseccione el caso concreto de cada film, orientando y encauzando las reacciones del individuo. Sólo así podrá privarse a la imagen de todo su poder impresionista». Así es ante todos los males que trae el celuloide, pero, muy especialmente, el Eros, que según Sánchez era el más peligroso: «donde la misión es más ardua, por la extensión del campo de lucha; donde debe fijarse con exactitud un criterio justo, invariable y definidor, es en el tema del amor» (SÁNCHEZ, 1941: 3).

Tanto la vaguedad reguladora como esta convencida declaración de principios sugieren que

Primer Plano es un valioso documento censor del Eros no solo en virtud de sus comunicados oficiales, sino también por aquella ideología que se desprende de sus contenidos. En las próximas páginas transitaremos por editoriales, artículos de opinión, reportajes y noticias para ver cómo *Primer Plano* abordó un tema que, por su peligro y su alta presencia en las pantallas, era inevitable pasar por alto. A partir de ello podremos esbozar el tímido Eros de una ideología, atravesado por concepciones fuertes y contundentes sobre nacionalidad, género y relación entre público y obra.

IMPORTACIÓN DE GESTOS

Con mucha frecuencia, *Primer Plano* identifica la sexualidad con un enemigo exterior a contener. La liberación erótica y las malas costumbres no tendrían nada que ver con la idiosincrasia española, sino que serían propias de otros países que, por vías comerciales, tratarían de asaltar el reducido espiritual de la península. En la segunda entrega del «Manifiesto a la cinematografía española», una suerte de texto fundador de la revista, García Viñolas afirma que «Los vicios y las virtudes que hallamos en el cine americano son vicios y virtudes de Norteamérica; el encanto y el peligro que nos trajo el cine francés era el encanto peligroso de toda la vida de Francia. Ninguna Cinematografía con carácter nacional es ajena a la vida de su nación, sino imagen suya, incluso cuando trata temas universales o extranjeros. Y no es por un atajo de impura economía que nuestro Cine vino a dar en el tipismo andaluz o intentó refugiarse a la sombra de los dramas rurales, sino por la razón suprema de que toda la vida española era comedia andaluza, cuando no era sombrío drama rural» (GARCÍA VIÑOLAS, 1940: 3). A un lado, pues, el cine extranjero; al otro el nacional. Esta idea, fundamental para *Primer Plano*, ejerce de grito de guerra para una cruzada que es tanto espiritual como mercantil. Un texto de enero de 1944, que hace balance del cine del año anterior, plantea esta

cuestión de forma absolutamente explícita: el cine extranjero es un peligro moral y económico, que puede destruir tanto los principios de convivencia de España como sus estructuras industriales (1944: 5).

En el caso de Eros, esa doble amenaza viene, primeramente, por la vía de los gestos. Antonio Valencia, en su editorial «Los modales del cine», se fija en dos de ellos, el beso y el puñetazo, para hablar de cómo el cine, mostrándolos en su multiplicidad de pantallas, ha conseguido que espectadores de todo el mundo traten de imitarlos. Valencia denuncia, así, una homogeneización gestual, en la que ve, también, una fuerte dimensión mercantilista (VALENCIA, 1943: 3). En la misma tesitura, aunque centrado solo en las representaciones amorosas, se encuentra el virulento texto «La enfermedad del cine», de Tristán Yuste, dedicado a la experiencia gestual del espectador. Arrancando con la contundente frase «De lo que más se abusa en el cine es del amor», Yuste señala que este fenómeno es inocuo cuando constituye una estampa más de la vida, pero que se vuelve peligroso cuando constituye el argumento central del film. Para él, «La película exclusivamente amorosa, al rozar y garrapatear en la pantalla sus monigotes irresistibles, embelesa y pasma a las muchedumbres, que son un puro apiñamiento de humanidad encalabrinable, con un rezo de chicleos fáciles de astros guapines y estrellas despampanantes». Esta masa de público, acrítica e influenciabile, recibe de las pantallas un mal ejemplo: «estos espectadores de la proyección, lo que quieren es seducir al sexo contrario para refocilarse en él, y lo encuentran seducido allí, y no por la proximidad de su presencia, sino por la visión de un cuadro vivificado por una aureola de frivolidad elegante y despreocupada». Y, como decíamos, esta amenaza se concreta en el terreno de la dimensión gestual, pues los jóvenes quieren imitar los movimientos de las estrellas para seducir como ellas: «puestos jovenzuelo y muchachita a atrapar lo que les excita, acaban por pasarse horas enteras ante el espejo ensayan-

do dengues y majaderías que se desbarran luego gesticuleras, incongruentes y, según ellos, muy “interesantes”, apenas deseen llamar la atención» (YUSTE, 1942: 6).

No hay en estos textos un ataque abstracto a un enemigo extranjero, sino una crítica certera a un fenómeno concreto y localizable: la educación gestual mediante las imágenes cinematográficas. A continuación, Yuste profundiza en esta cuestión recorriendo distintas geografías y explicando cómo se representa el amor en cada una de ellas. Las referencias a americanos y franceses que García Viñolas había hecho en su manifiesto ceden su lugar aquí a un recorrido despiadado, incluso con la producción nacional: para Yuste, la película norteamericana es vulgar, «la tontería que encanta, que arrebat a las multitudes con sus groserías que quieren ser “franquechotas”»³, y en sus películas de amor suele presentar a dos mujeres enfrentadas por un único hombre; la francesa es «un vicio que anhelando goces no para ante nada, ni ante don Cornelios»; la española es sensiblera, «el sentimentalismo enfermizo de las novelas por entregas, encajonado en cuatro escenas sin nervio, en las que los tipos no poseen más personalidad que la que les dé la narración», y sus argumentos, atravesados por la deshonor o la calumnia, se caracterizan por una mujer abordada por un galán virtuoso y por un seductor canalla y chulo; las mejicanas son parecidas a las españolas, por el obvio vínculo cultural, pero sin sensiblerías. Yuste se queda, finalmente, con las alemanas, porque evitan la exageración, la sensiblería y la inmoralidad, y «hablan de un amor más natural, más semejante a los cotidianos de la vida» (YUSTE, 1942: 6).

La crítica a lo extranjero y el rechazo a los excesos gestuales son también los núcleos de la conferencia «Plástica del amor en el cine», pronunciada en CIRCE por Gaspar Tato Cumming y resumida en el número 67 de *Primer Plano*. Tato Cumming completa el muestrario de Tristán Yuste con comentarios sobre el amor en el cine ruso, guiado por el instinto ciego de las masas, y en el

cine japonés, un cine vegetal en el que «los actores dan la impresión de plantas»⁴. Sin embargo, el núcleo de sus ideas se encuentra en su comparación entre Charlot, Francesca Bertini y Mae West: «Coloquemos a Charlot en medio de la Bertini y de Mae West. Bertini deprime el amor por exaltación, Mae West, por degeneración. No tienen fuerza plástica ni formas de expresión amorosa... Y nos queda Charlot en este trío. Recordemos que aunque él hace caricatura del amor, *lo hace sentir*: tal es la fuerza plástica en aquella su postura de las dos manos estrujando su corazón, mientras su cabeza ladeada se dirige hacia el ser amado, en una ardiente mirada» (GARCÍA, 1942: 12). Bertini encarnaría el espíritu trágico italiano (sin embargo alabado por Nicolás González Ruiz en su artículo «Flor al cine italiano» [1942: 9]), mientras que West es la vulgaridad de cierto cine americano. Tato

Cumming, en cambio, admira a Chaplin, y también a Valentino, y ve en la mirada del primero y en la sutilidad del segundo la plástica del amor que da título a la conferencia. Su argumentación, de hecho, no es un caso aislado en *Primer Plano*: en un artículo dedicado a los galanes en el cine (Figura 1), Antonio Walls analiza en estos términos el paso de la gestualidad exagerada del italiano Gustavo Serena a la suavidad de Robert Taylor en *Margarita Gautier* (Camille, George Cukor, 1936): «Ni un fruncimiento de cejas, ni un rictus en los labios, y, sin embargo, la pasión viva y palpitante se refleja en el rostro con intensidad prodigiosa. Podría decirse que toda la expresión del alma se asoma a los ojos ensombrecidos por el drama. He aquí el verdadero secreto del cine y el punto de partida de todo su arte. Gesto mínimo, expresión máxima» (WALLS, 1940: 15).

Figura 1. "Breve historia del galán cinematográfico", de Antonio Walls. *Primer Plano*, número 7, I de diciembre de 1940, pp. 14-15.



Arriba. Figura 2. Elaine Shepard en la portada de *Primer Plano* número 271, 23 de diciembre de 1945.

Abajo. Figura 3. Anuncio de la leche de miel y almendras Lambrequin. *Primer Plano*, número 170, 16 de enero de 1944, p. 17.

La plástica del amor, pues, se encontraría en el gesto suave o la mirada, aquello que estos autores detectan en el cine alemán o en Chaplin (aunque lo caricaturice), Valentino y Robert Taylor. No habría espacio, aquí, para el cine español. Si según Tristán Yuste este era esencialmente sensiblero, para Tato Cumming la gestualidad hispánica pone trabas a la representación amorosa: «las meridionales son las menos aptas para conseguir una perfecta plástica de amor en el cine. ¿Por qué? Precisamente por su exuberancia temperamental. // Entonces, ¿la meridional no sirve? Más concretamente. ¿La española? Desde luego que sí; pero para nosotros, en valor de nuestras fronteras, choca un temperamento con el de los públicos internacionales, y en donde es amor apasionado, surge la mímica, que no es plástica» (GARCÍA, 1942: 12). Al caracterizar así a la producción nacional, Tato Cumming parece tener en el punto de mira a la españolada. No podemos entrar aquí en el trabajo que *Primer Plano* realizó en torno a este género⁵, pero sí constatar que la visión de lo nacional o lo extranjero no era unánime: aunque el enemigo gestual parecía encontrarse fuera, de los demás países venían también los modelos, aquellos que debería seguir un amor hispánico ahora intelectualmente despreciado.

CUERPOS MOSTRADOS, CUERPOS QUE DESEAN

Al lado del gesto, o dentro de él, se encuentran el cuerpo humano y su exhibición física. Sin embargo, y pese a alguna violenta reacción (como la de Antonio Fraguas Saavedra denunciando, en referencia al auge del cine, que «nuestros grandes periódicos publicaban magníficas fotografías de los perros y las piernas y demás rasgos anatómicos de Mabel Normand, la Musidora, la Crawford,



la West, la Realston» [Fraguas Saavedra, 1943: 3]), la principal preocupación de *Primer Plano* sobre el Eros no fue lo que se mostraba: la propia revista podía incluir un chiste sobre la supuesta censura en la Maja Vestida (1941: 18), una portada con la actriz Elaine Shepard como *pin-up* (1945: 1) (Figura 2) o un anuncio de la leche de miel y almendras Lambrequin (Figura 3), en el que una mujer de pronunciado escote levanta los brazos desnudos tras la cabeza, con una mirada perdida (1944: 17).

El problema realmente no era lo que se mostraba, sino cómo vivían los personajes el amor y la sexualidad, y que las industrias extranjeras sacaran réditos económicos de ello a costa de la moral española. Obviamente, una película como *Éxtasis* (Ekstase, Gustav Machatý, 1933), conocida por el desnudo integral de Hedy Lamarr, era condenada y considerada una mala pasada que el destino jugó a la actriz, aunque en el texto se atacaba también, de forma indirecta, a la Bienal de Venecia, donde la película obtuvo un premio internacional (DEL REAL, 1942g: 9-10). El ataque, en general, iba siempre a la moral antes que a las imágenes, a los comportamientos antes que al cuerpo. Así, mientras Sol del Real bromea con el código Hays al explicar que este había obligado a tachar del guion de *Destry cabalga otra vez* (Destry Rides Again, George Marshall, 1939)⁶ la frase «Hay mucho oro en estas colinas», que Marlene Dietrich pronunciaba al guardarse una bolsa de monedas en el pecho (DEL REAL, 1941: 15), Luis Gómez Mesa tildaba las películas que la actriz realizó en Estados Unidos con Josef von Sternberg de «obras cardinalmente pasionales, desdeñosas de todo principio de elemental moralidad», considerándolas epílogos de *El ángel azul* (Der blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) que surgieron «ya en Hollywood, en las ambiciones y en los ámbitos de sus productores judaicos» (GÓMEZ MESA, 1942b: 15). Su condena, de este modo, hermanaba moralismo, antimaterialismo y antisemitismo.

La crítica a la inmoralidad y a sus ganancias mercantiles pasaba por delante, pues, del ataque a

lo que se mostraba. El caso más claro al respecto es el artículo del mismo Gómez Mesa sobre *El demonio y la carne* (Flesh and the Devil, Clarence Brown, 1926), donde no hay críticas a imágenes concretas del film; en todo caso, se loa la calidad técnica e interpretativa, y se señala, sin resquemor, que «sus pasajes amorosos adquieren en la pantalla una expresión incitante». El ataque viene por el lado moral: se señala que la realidad de la que habla es «acre, triste y sin moralidad ni ejemplaridad», y que es «sustancial e íntegramente negativa en su argumento —duelos, deslealtades, amores prohibidos y todos los excesos de la emoción, característicos del sentido de folletín pasional de la existencia de las postrimerías del siglo pasado y principios del actual—. Como en el caso de *El ángel azul*, la crítica de Gómez Mesa apunta hacia el «aspecto materialista erótico», usado como un reclamo comercial, ya que «aprovecha el Departamento de Publicidad la ocasión para anunciarla como “la más fuerte obra pasional llevada a la gran pantalla”. Y se utilizan, por vez primera, los conceptos “sex-appeal” y “vampiresa”» (GÓMEZ MESA, 1942: 23). La condena, pues, no es al amor, ni a sus imágenes, sino a las narrativas del deseo y al aprovechamiento comercial de ellas. Es por ello graciosamente paradójico que Edgar Neville, uno de los cineastas clave del periodo y habitual en las páginas de la revista, respondiera en una entrevista que el despertar de su vocación cinematográfica vino precisamente al ver este film: «aquella extraordinaria película me hizo comprender lo que era y lo que iba a ser el cine» (FERNÁNDEZ BARREIRA, 1943: 11).

Por otro lado, Gómez Mesa considera que *El demonio y la carne* marca un punto de inflexión en la historia de Hollywood, hasta entonces caracterizado por cierta ingenuidad en los argumentos, y en la historia de la representación del amor. En este sentido, él lo opone al cine italiano mudo, en el cual «el amor protagonizaba ya sus películas principales. Pero era de una manera romántica y de mujeres que pecaban y, reconciliadas con el honor y el deber, se arrepentían y enmendaban en



Figura 4. "¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?", de Fernando Castán Palomar. *Primer Plano*, número 237, 29 de abril de 1945, pp. 8-9.

un acto de sacrificio y de renuncia sus extravíos del camino recto». Para él, la película de Clarence Brown da inicio a una etapa de Hollywood caracterizada por «el amor culpable que todo lo olvida y lo supedita al logro del deseo» (GÓMEZ MESA, 1942: 23). De modo que la amenaza percibida desde el exterior, espiritual y económica, no se inserta solo en unas coordenadas geográficas, sino también históricas; especialmente, sin lugar a dudas, para el sexo femenino.

LOS PELIGROS PARA LA MUJER

Si para *Primer Plano* las masas eran influenciables y volubles, desprovistas de cualquier espíritu crítico, las prevenciones a tomar eran mucho mayores en el caso de las mujeres. En «El cine como

propaganda», Bartolomé Mostaza entra a explorar cómo el cine determina la forma de actuar femenina: «¿Y qué decir de las costumbres, de la moda, del arte? Las mujeres andan, miran, rien, visten, se pintan al estilo de las actrices del cine predilectas. Lastimoso, pero hasta en la forma de hacer el amor —esa cosa tan íntima y personal— muchas mujeres se falsifican por el prurito de imitar lo que en el cine ven u oyen» (MOSTAZA, 1940: 3). Este es el argumento que trata de desmentir Fernando Castán Palomar cuando, en el artículo encuesta «¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?» (Figura 4), recoge las declaraciones de distintas profesionales (una escritora, una actriz, una dibujante, una vedete y una periodista) para concluir que «el influjo del cine en la mujer no llega más allá de unos trajes y de unos peinados». Sin embar-

go, el artículo se sitúa de pleno en la misma perspectiva: no solo por su planteamiento, ya sesgado desde una perspectiva de género, sino por algunas de las declaraciones, que invierten la catástrofe moral pero continúan situando a la mujer en una posición subalterna: según la escritora Mercedes B. de la Torre, las mujeres se han vuelto más trabajadoras porque esperan que las llame el director de su oficina, en quien esperan ver un rostro como el de Robert Taylor (CASTÁN PALOMAR, 1945: 8-9).

Dentro de esta perspectiva, varios textos de *Primer Plano* señalan al cine como responsable de un cambio histórico en el rol social de la mujer. El caso más significativo, de alcance secular, es el del artículo «Influencia del cine en la mujer», de José Juanes, para quien «dentro de la zona de motivos que ejercen presión más o menos fuerte sobre la mujer, ocupa el cinematógrafo el papel principal». Según Juanes, el cine ha realizado una transformación inédita en los siglos anteriores: «Con pequeñas diferencias de vestido y modo de expresión, la idiosincrasia femenil fué idéntica a través de los tiempos. Una dama del siglo XII era moralmente semejante a nuestras damiselas del 1900. Nada en la Historia logró cambiar su modo de obrar si no fué esa gran leyenda de imágenes que los hermanos Lumière lanzaron al mundo, la cual, al arribar en las costumbres humanas, con sus falsas concepciones del amor, el sacrificio y el modo de sentir, trocó rotundamente el papel hasta entonces pasivo de la mujer, para convertirla en sujeto activo de esta oración interminable de la vida. // El peligro de esta influencia no estriba en sí misma, sino en la ampliación de conceptos que la mujer se forja después. Rotas ya las cadenas de su cometido secundario en la sociedad, la mujer acaparó el primer plano, hasta superar lo que en el cine acaecía, haciendo de la vida moderna la película más inverosímil» (JUANES, 1942: 19).

Ángel Zúñiga, por otro lado, lleva esta idea al extremo al identificar las pasiones amorosas del cine americano con la violencia, y sugerir las

posibles consecuencias que ello podría tener sobre las espectadoras. Siguiendo a Waldo Frank, Zúñiga opone la mujer del *western*, compañera del hombre, a la del drama romántico, independiente, muy influenciada por los personajes femeninos de Henrik Ibsen. Así, compara a la mujer de *Secretos* (*Secrets*, 1924/1933⁷), de Frank Borzage, a la Norma Shearer de *La divorciada* (*The Divorcee*, Robert Z. Leonard, 1930), porque entre ambas «existen abismos de disolución en los que la mujer rompe todas las ligaduras femeninas, viéndose arrastrada por la corriente del culto al poderío», algo de lo que comedias como *El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936), *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, Frank Capra, 1938) o *Holiday* (Edward H. Griffith, 1930)⁸ «intentan escaparse». Según Zúñiga, el afán de independencia de la mujer, representado por los personajes de Norma Shearer, Joan Crawford y Tallulah Bankhead, acaba incorporándola en una órbita que no es la suya y, finalmente, produciendo violencia contra ella: «La mujer, en su afán de independencia — Ibsen influye poderosamente en la realidad y en la ficción americanas—, pierde su aureola. Ante ella, los impulsos agresivos ya no son contenidos. Su antigua personalidad se diluye en el nuevo mundo en el que se ve inmersa. Y, con ánimo de defensa, se volverá la hembra atrevida, astuta, con un pasmoso conocimiento de las leyes: Jean Harlow, Joan Blondell, Hedy Lamarr...» (ZÚÑIGA, 1942: 21).

Siguiendo a Gómez Mesa, Juanes y Zúñiga, pues, puede verse el surgimiento del drama romántico hollywoodense como un punto de inflexión en la historia del cine y en el papel social de la mujer. Las narrativas del deseo dan mal ejemplo a los espectadores y, sobre todo, dan alas al género femenino, que abandona su posición tradicional, poniendo en peligro la estabilidad social e incluso su integridad física. Esas narrativas del deseo, tan exitosas comercialmente como peligrosas en lo moral, suponían la principal doble

amenaza, económica y espiritual, contra la que *Primer Plano* debía reaccionar.

EL BUEN AMOR Y EL REDUCTO DE HOLLYWOOD

Contra estas narrativas del deseo, *Primer Plano* defiende una concepción del amor como compromiso y sacrificio. En el texto de Alfonso Sánchez que hemos comentado al inicio de este artículo, él mismo distingue entre la representaciones amorosas perjudiciales para los jóvenes y aquellas que les son beneficiosas, situando a un lado la austrocheca *Éxtasis*, las alemanas *Muchachas de uniforme* (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan y Carl Froelich, 1931) y *Las ocho golondrinas* (*Acht Mädels im Boot*, Erich Was-

chneck, 1932), la estadounidense *La usurpadora* (*Back Street*, John M. Stahl, 1932) y la francesa *Amok* (Fyodor Otsep, 1934), y, al otro, las estadounidenses *El signo de la Cruz* (*The Sign of the Cross*, Cecil B. DeMille, 1932) y *Cabalgata* (*Cavalcade*, Frank Lloyd, 1933), en las que el amor puede llevar a un sacrificio en el circo romano o constituir «el único remanso en el torbellino de los tiempos» (SÁNCHEZ, 1941: 3). Dentro de este modelo de amor edificante, no hay problema en escribir artículos sobre el tema, ya sea recogiendo opiniones de artistas sobre el matrimonio, siempre que no sea presentado como un problema o una institución a destruir (SÁNCHEZ, 1941: 4), o caracterizar la terraza como un espacio idóneo para declaraciones poéticas con beso final (PEDREÑA, 1940: 4).

Figura 5. El beso ante la cámara, encuesta realizada por Lily Wobes. *Primer Plano*, número 51, 5 de octubre de 1941, pp. 12-13.





Figura 6. El «animal favorito» de Mae West, llamado desde el margen por las supuestas manos de la actriz. Su animal preferido, *Primer Plano*, número 8, 8 de diciembre de 1940, p. 6.

Ese es el tipo de amor promovido en el cine español, donde debe ser ejemplar: un anuncio de la película *Lecciones de buen amor* (1944), de Rafael Gil, presenta en forma de *auca* la historia de un matrimonio en crisis que, tras ver la película, aprende cómo debe convivir (1944: 16). El formato del reportaje en forma de encuesta es, en este sentido, un medio ideal: los intérpretes españoles son interrogados sobre besos y escenas de amor en «El beso ante la cámara» (WOBES, 1941: 12-13) (Figura 5) o «El amor en la pantalla» (DE LA TORRE, 1942: 4-5), pero en ninguno de los dos casos el deseo va más allá de una simple broma inocente. En la primera, se les pregunta por la sensación que les produce

el beso mientras son filmados, si prefieren los besos románticos o los fatales, con qué galán o mujer preferirían filmar una escena de beso, qué beso les ha dejado una mayor impresión y cuál ha sido el peor, y si en alguna ocasión estropearon expresamente una toma para poder repetir el beso. En la segunda, deben responder cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué les gustaría interpretar una escena de amor. Ante estas preguntas, en ambos casos las respuestas se orientan hacia la dicotomía personaje / intérprete, desde la profesionalidad absoluta (Luchy Soto: «[dar un beso] es una obligación igual que si tuviera que abrir o cerrar una ventana») hasta la entrega emocional (Luis Peña: «la misma [sensación al besar] que si no tuviera la cámara [...] Cuando uno trabaja tiene que estar poseído de su papel»), y desaparece cualquier rasgo de deseo que vaya más allá de escoger un beso fatal porque es más largo (Alfredo Mayo). La contención queda demostrada por la falta de concreción sobre el tipo de besos o el tipo de escenas de amor, así como por la ausencia de detalles gráficos o de alusiones a reacciones físicas. Mucho más atrevida, en cambio, parece la encuesta «¿Qué pecados ha cometido usted en pantalla?» (DE LA TORRE, 1941: 12-13), donde actores y actrices confiesan todo tipo de traiciones amorosas y adulterios que han llevado a cabo como personajes. El contenido de las historias no es exactamente el de un amor pulcro, pero su virulencia queda atenuada por la distancia que asumen los intérpretes, teñida en la mayoría de casos de un humor inocente. Su realidad como buena gente eclipsa, de este modo, sus actos en la pantalla. Como dice Consuelo Nieva, «Y mire usted: tan mala, tan mala, y soy incapaz de romper un plato».

Al mismo tiempo, mientras este buen amor era proclamado en los artículos de opinión y ejemplificado en las inocentes notas sobre actores españoles, las narrativas del deseo podían encontrar un hueco, muy de tarde en tarde, en las noticias o los ecos de sociedad, ya fueran reales o inventados. Y siempre que eso ocurría Hollywood estaba ahí

como espacio posible: en las contadas ocasiones en las que la revista hablaba de la sexualidad de forma jocosa, lúdica y despreocupada, los actores y los escenarios escogidos eran los del cine americano. Mae West, que como hemos visto podía encarnar un amor degenerado, fue protagonista de un par de ellas: en un reportaje fotográfico en el que las estrellas aparecen retratadas junto a sus animales favoritos, en su caso simplemente se ve a un hombre llamado por unas manos que aparecen por el margen, y en la leyenda puede leerse que «Mae West, que se ha escondido detrás de la cortina porque le da mucha vergüenza hacer ciertas confesiones, declara ruborizada que entre todos los animales prefiere al hombre» (1940: 6) (Figura 6). En otro caso, en una noticia breve titulada «Dos explosivos en una película», se dice que «La alarma ha cundido en Hollywood, al esparcirse como una bomba la noticia de que Mae West y John Barrymore —los dos temperamentos más exaltados de Cinelandia— van a trabajar juntos en una película que se titula “Not tonight, Josephine” (Esta noche no, Josefina). Se dice que el Estudio donde va a rodarse ha tomado las debidas precauciones, blindando las paredes interiores del mismo» (DEL REAL, 1941: 14). En realidad, no hemos encontrado ninguna referencia a esta película, ni tampoco a ninguna colaboración entre ambos intérpretes; seguramente, pues, se tratara de un rumor o de una noticia inventada, algo que refuerza la imagen de Hollywood como espacio donde los deseos prohibidos pueden ser imaginados.

En la misma línea se sitúan los comentarios sobre el homenaje que los bomberos de Hollywood, calificados como «muy inflamables», quisieron hacer a Joan Blondell convirtiéndola en presidenta honoraria de su institución, aunque cuando quisieron que se dejara salvar en un simulacro ella dio en su lugar un muñeco de cera con sus rasgos (SANZ RUBIO, 1943: 14). Y, finalmente, destacan al respecto dos noticias sobre supuestos experimentos científicos en torno a las estrellas: en un caso, un aparato registra las reacciones físicas de jóve-

nes universitarios ante las fotografías de Marlene Dietrich, Lana Turner o Hedy Lamarr, para comprobar quién tiene más *sex appeal* (DEL REAL, 1941e: 16); en el otro, un detector de mentiras mide la intensidad de los besos entre distintas estrellas (Greta Garbo y Melvyn Douglas, Marlene Dietrich y Gary Cooper, etc.), revelando que el hombre siempre termina más sofocado: «Los resultados demostraron que el llamado sexo fuerte es el que revela más síntomas de flaqueza en esta especie de campeonatos...» (DEL REAL, 1941d: 16). En todos estos casos, esporádicos y anecdóticos a lo largo de *Primer Plano*, la sexualidad lúdica se infiltra con la excusa de Hollywood y, al mismo tiempo, ofrece una visión de una mujer sexualmente fuerte y dominante, algo ausente en el resto de páginas de la publicación.

Estos casos, sin embargo, no son más que brechas en un espacio fuertemente amarrado a los principios del régimen, en el que el deseo amoroso y sexual siempre es condenado como un peligro foráneo que amenaza la economía, la espiritualidad y los roles de género de la España de la época. Erigiéndose firmemente como una instancia de orientación moral, y por lo tanto esencialmente censora, *Primer Plano* supo dar, mediante sus artículos de opinión y sus reportajes de estrellas, una dimensión popular al secretismo y la vaguedad propios de la censura oficial, y al mismo tiempo combinarla con el glamour del cine americano, que no era santo de su devoción. De algún modo, la revista transitaba en un fino equilibrio entre lo que la sociedad debía aprender y lo que la sociedad quería ver, entre la pedagogía moral y el chisme popular, condenando y casi sucumbiendo. Si CIRCE, como la hechicera de la *Odisea*, era el nombre del cineclub falangista, *Primer Plano* operaba en el episodio de las sirenas: no tanto tapando los oídos, sino más bien amarrando bien fuerte, dejando escuchar, pero evitando que el deseo desviara el firme rumbo de la nueva sociedad franquista. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 No conocemos una publicación que analice a fondo la totalidad de la revista, aunque sí que existen trabajos sobre su línea ideológica en el periodo 1940-1945 a través de los editoriales (MONTERDE, 2001), su orientación cultista en los primeros números (MINGUET BATLLORI, 1998), sus visiones sobre el neorrealismo italiano (ORTEGO MARTÍNEZ, 2013) y su recepción del cine mexicano (GARCÍA PASTOR, 2016).
 - 2 Lo más parecido al respecto es una conferencia del censor de guiones Francisco Ortiz Muñoz pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid, el 21 de junio de 1946, y publicada posteriormente (ORTIZ, 1946). En ella el censor asegura que habla a título personal, pero expone una serie de criterios que se ajustan a las leyes no escritas de la censura. Su modelo es el código Hays estadounidense, que él adapta con algunas modificaciones (TUÑÓN, 2011: 19-20). Según Rosa Añover Díaz, existieron también instrucciones internas, como las aprobadas por la Junta de Censura de Salamanca en 1937 (AÑOVER DÍAZ, 1992: 22). Pero en ningún caso se trató de documentos con validez oficial.
 - 3 Cabe decir, sin embargo, que en *Primer Plano* también se encuentran referencias a la censura de este país; así, hemos detectado una alusión al «puritanismo yanqui» (DEL REAL, 1941b: 15) y la noticia «El nuevo film de Greta Garbo irrita a la Censura» (DEL REAL, 1941f: 14), sobre la prohibición de *La mujer de las dos caras* (Two-Faced Woman, George Cukor, 1941) en tres estados de los Estados Unidos.
 - 4 Dos breves notas sobre el cine nipón, *El Japón prohíbe los abrazos* (1941: 16) y *En el cine japonés no existe el beso* (1943: 19), subrayan, con sorna y sorpresa, la contención emocional de esa cultura.
 - 5 Cabe mencionar aquí el artículo sobre la película *El cortijero* (The Bandolero, Tom Terriss, 1924), producida en Hollywood y situada en España, donde se pre-

sentan (y en parte se desmienten) los tópicos extranjeros sobre los besos españoles (GÓMEZ MESA, 1941: 19).

- 6 La película fue estrenada en las pantallas españolas con el título *Arizona*.
- 7 Zúñiga no especifica si se refiere a la versión muda de 1924, con Norma Talmadge, o a la sonora de 1933, que fue la última película de Mary Pickford.
- 8 Zúñiga dice expresamente que se refiere a esta versión, protagonizada por Ann Harding, y no a la de George Cukor con Katharine Hepburn (1938), titulada en España *Vivir para gozar*, que según él está «incomprendiblemente desvirtuada».

REFERENCIAS

- AÑOVER DÍAZ, Rosa (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando (1945). ¿En qué aspecto de la mujer ha influido más el cine?. *Primer Plano*, 237, 29/04/1945, 8-9.
- DE LA TORRE, Josefina (1941). ¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?. *Primer Plano*, 52, 12-13.
- (1942). El amor en la pantalla. *Primer Plano*, 77, 4-5.
- DEL REAL, Sol (1941). Dos explosivos en una película. *Primer Plano*, 43, 14.
- (1941b). La censura de Hays no deja pasar una... *Primer Plano*, 43, 15.
- (1941c). Un argumento escabroso. *Primer Plano*, 46, 15.
- (1941d). Un nuevo «record». *Primer Plano*, 59, 15-16.
- (1941e). Aparatos para medir el «sex-appeal». Marlene Dietrich triunfa plenamente sobre su rival Greta Garbo. *Primer Plano*, 61, 16.
- (1941f). El nuevo film de Greta Garbo irrita a la Censura. *Primer Plano*, 62, 14.
- (1942g). Hedy Lamarr, la protagonista de «Éxtasis». *Primer Plano*, 84, 9-10.
- FERNÁNDEZ BARREIRA, Domingo (1943). Edgar Neville. *Primer Plano*, 150, 11-13.
- FRAGUAS SAAVEDRA, Antonio (1943). De la capacidad persuasiva del cine. *Primer Plano*, 137, 3.
- GARCÍA PASTOR, Antonio (2016). Relaciones entre el contexto cinematográfico español y el latinoamericano. Estudio

- del cine mexicano de los años 40 visto a través de la revista *Primer Plano*. *Historia Digital*, XVI, 27, 165-238.
- GARCÍA, Pío (1942). Las conferencias de CIRCE. *Primer Plano*, 67, 12.
- GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto (1940). Manifiesto a la cinematografía española II. *Primer Plano*, 2, 3.
- GÓMEZ MESA, Luis (1941). España vista por Hollywood (II): Toreros, bandoleros, cortijeros y análoga gente más o menos pintoresca. *Primer Plano*, 27, 19.
- GÓMEZ MESA, Luis (1942). Greta Garbo y John Gilbert en «El demonio y la carne». *Primer Plano*, 79, 22-23.
- GÓMEZ MESA, Luis (1942b). Marlène Dietrich y Emil Jannings en «El ángel azul». *Primer Plano*, 80, 14-15.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1942). Flor al cine italiano. *Primer Plano*, 99, 9.
- GUBERN, Román, FONT, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.
- JUANES, José (1942). Influencia del cine en la mujer. *Primer Plano*, 79, 19.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. (1998). La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*). En *Tras el sueño: actas del centenario: VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 187-201). Madrid: AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- MONTERDE, José Enrique (2001). Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945. En L. FERNÁNDEZ COLORADO y P. COUTO CANTERO (eds.), *La herida de las sombras: el cine español en los años cuarenta* (pp. 59-82). Madrid: AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España.
- MOSTAZA, Bartolomé (1940). El cine como propaganda. *Primer Plano*, 10, 3.
- ORTEGO MARTÍNEZ, Óscar (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*. En M. A. RUIZ CARNICER (ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (pp. 394-407). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, CSIC.
- ORTIZ MUÑOZ, Francisco (1946). *Criterio y normas morales de censura cinematográfica: conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el día 21 de junio de 1946*. Madrid: Magisterio español.
- PEDREÑA, Jorge (1940). De la terraza a la calle. *Primer Plano*, 8, 4.
- SÁNCHEZ, Alfonso (1941). Peligros del espectáculo cinematográfico. *Primer Plano*, 46, 3.
- SANZ RUBIO, José (1943). Actrices y bomberos. *Primer Plano*, 163, 14.
- TUÑÓN, Julia (2011). Sin «cien ni obscenidad»: el censor de películas Francisco Ortiz Muñoz, inventor de su propio paraíso. *Historias*, 79, 19-48.
- VALENCIA, Antonio (1943). Los modales en el cine. *Primer Plano*, 130, 3.
- WALLS, Antonio (1940). Breve historia del galán cinematográfico. *Primer Plano*, 7, 14-15.
- WOBES, Lily (1941). El beso ante la cámara. *Primer Plano*, 51, 12-13.
- YUSTE, Tristán (1942). La enfermedad del cine. *Primer Plano*, 87, 6.
- ZÚÑIGA, Ángel (1942). Meditación ante la imagen. *Primer Plano*, 89, 20-21.
- Su animal preferido. *Primer Plano* (1940, 8 de diciembre), 8, 6.
 - Goya, censor. *Primer Plano* (1941, 2 de febrero), 16, 18.
 - La pantalla recoge veinte siglos de AMOR. *Primer Plano* (1941, 27 de abril), 28, 12-13.
 - El Japón prohíbe los abrazos. *Primer Plano* (1941, 25 de mayo), 32, 16.
 - Lo que los artistas han dicho del amor y del matrimonio. *Primer Plano* (1941, 15 de junio), 35, 4.
 - En el cine japonés no existe el beso. *Primer Plano* (1943, 28 de diciembre), 124, 19.
 - Labor del cine español en el año 1943. *Primer Plano* (1944, 9 de enero), 169, 5.
 - Leche de miel y almendras Lambrequin (anuncio). *Primer Plano* (1944, 16 de enero), 170, 17.
 - Lecciones de buen amor (anuncio). *Primer Plano* (1944, 9 de abril), 182, 16.
 - Portada. *Primer Plano* (1945, 23 de diciembre), 271, 1.

PRIMER PLANO: EL ROSTRO POPULAR DE LA CENSURA

Resumen

Durante los primeros años del franquismo, la revista de cine *Primer Plano*, alineada con la Falange, fue un instrumento fundamental de canalización de las ideas del régimen sobre la construcción de un cine nacional y sobre el cine de otros países. En el caso de las representaciones del amor y la sexualidad, la doble amenaza espiritual y económica que suponían las películas extranjeras se concretaba, según la revista, en la invasión de gestos ajenos que los españoles querían imitar y en la difusión de películas que se articulaban a partir del deseo sexual, amenazando así la estabilidad de la sociedad franquista, especialmente en lo que concierne al rol de la mujer. Ante estas narrativas del deseo, *Primer Plano* defendió un modelo de amor casto y edificante.

Palabras clave

Primer Plano; revista de cine; fascismo; censura; Eros; deseo.

Autor

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra, con una tesis doctoral sobre los conceptos de hambre, consumo y vómito en el cine político moderno europeo y brasileño. Actualmente es investigador en la University of Reading (Reino Unido), donde forma parte del proyecto «Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method» («IntermIdia»). Contacto: albert.elduque@gmail.com.

Referencia de este artículo

ELDUQUE, Albert (2017). *Primer plano: el rostro popular de la censura*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 49-62.

PRIMER PLANO: THE POPULAR FACE OF CENSORSHIP

Abstract

During the early years of Franco's dictatorship, the film magazine *Primer Plano*, a publication aligned with the Falange, was an important instrument for the promotion of the regime's ideas about the construction of a national film industry and about the film production of other countries. In the case of depictions of love and sexuality, the double-edged threat (spiritual and economic) represented by foreign films could be seen, according to the magazine, in the invasion of alien gestures which the Spanish people sought to imitate and in the proliferation of films whose thematic focus was sexual desire, which threatened the stability of Francoist society, especially where the role of the woman was concerned. In opposition to these narratives of desire, *Primer Plano* advocated a chaste and morally edifying conception of love.

Key words

Primer Plano; film magazine; fascism; censorship; Eros; desire.

Author

Albert Elduque (b. Barcelona, 1986) holds a PhD in Communications from Universitat Pompeu Fabra. His doctoral thesis focused on the concepts of hunger, consumption and vomit in the modern political film in Europe and Brazil. He is currently a researcher at the University of Reading (United Kingdom), on the project "Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method" ("IntermIdia"). Contact: albert.elduque@gmail.com.

Article reference

ELDUQUE, Albert (2017). *Primer plano: the popular face of censorship*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 49-62.

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

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN ESPAÑOLES DURANTE EL FRANQUISMO

BEATRIZ GONZÁLEZ DE GARAY

JUAN CARLOS ALFEO

«je savais que le bien comme le mal est affaire de routine,
que le temporaire se prolonge, que l'extérieur s'infilte au-
dedans, et que le masque, à la longue, devient visage.»

Mémoires d'Hadrien

M. Yourcenar

I. INTRODUCCIÓN

Durante la larga dictadura franquista, tanto las salas como las películas cinematográficas fueron en España espacios de añoranza, de encuentros furtivos, de anhelos imposibles y severas advertencias para todo aquel cuya sexualidad, con independencia de su orientación, discurriese por fuera de los estrechos márgenes que la particular moral religiosa asignaba a la sexualidad humana de manera absolutamente católica, es decir —valgan la diáfora y la paradoja— universal. La sexualidad debía ser heterosexual, conyugal, reproductiva y monógama o, de lo contrario, condenada, si bien el machismo imperante toleraba que la monogamia pudiera cuestionarse con relativa indulgencia en el caso del varón.

En la cruzada moral del régimen despertaban especial preocupación los productos culturales

entre los que el cine y más tarde la televisión se hicieron merecedores de un celo especialmente atento por parte de los mecanismos censores, tanto civiles como religiosos, pues coexistían ambos, cada uno con entidad y organismos propios¹, alimentando páginas de anécdotas que a la luz de hoy pueden parecer ingenuas en ocasiones, pero que en su tiempo constituían una verdadera pesadilla para quienes querían hablar de realidades heterodoxas (ZUBIAUR, 2010). El problema era que el control se ejercía de manera subjetiva, atendiendo al particular criterio del censor, en el marco de conceptos tan difusos como el respeto a “las buenas costumbres”, no existiendo un código detallado y explícito al estilo del norteamericano Código Hays que permitiese a guionistas y productores anticiparse al juicio de la censura; lo más cercano era el código publicado en 1950 por la Co-

misión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad cuyo fin era dar orientación moral a los fieles católicos², pero que no era necesariamente coincidente con las directrices de la censura civil, por mucho que la Iglesia estuviese representada de sus órganos.

Esta indefinición provocaría una reivindicación específica por parte de los profesionales del cine en las denominadas *Conversaciones de Salamanca*, en las que se reclamaba que se «determinen claramente los asuntos y temas inabordables, y que tenga la suficiente amplitud para dar posibilidades a un cine que afronte temas importantes» así como la demanda de que la censura solo pudiese ser ejercida por la Iglesia docente y su dictamen no pudiese ser modificado a posteriori por otro organismo oficial (GALLÁN, 1989: 226-227).

Esta combinación de control civil y religioso determinaba que la representación “visible” de la cuestión LGBTIQ en cualquiera de sus aspectos, variaciones o detalles, solo pudiese aflorar a las pantallas tanto de cine como de televisión bajo condiciones muy precisas y controladas.

La diferencia entre cine y televisión resulta esencial en lo que respecta al contenido de este trabajo y explica por qué existe tal diferencia de volumen entre los anecdóticos de uno y otro medio en relación al aparato censor: mientras que el cine era una actividad industrial que, si bien merecía la protección del régimen, era fundamentalmente iniciativa privada, la televisión era un medio exclusivamente público cuyo control, al menos en teoría, estaba garantizado.

En estas páginas repasaremos los detalles de la representación de la cuestión primero en el cine y después en la televisión durante el periodo franquista. Finalmente, en un análisis metadiscursivo, abordaremos las miradas que, ya desde el periodo democrático, se elaboran sobre aquella etapa y su particular relación con la cuestión LGBTIQ.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DE LA DICTADURA: MODALIDADES OCULTAS, CINE ERÓTICO Y ‘COMEDIA DE MARIQUITAS’

La homosexualidad aprendió durante décadas a vivir en el margen de las historias de otros, a travestir su mirada con los ropajes de amores, desamores, deseos y pasiones que se le asemejaban hasta el punto de poder alcanzar una identificación que a ratos se convertía en la identidad misma, de ahí la cita que encabeza este artículo. La experiencia gay y lésbica bebió durante años de representaciones que, pese a ser interesadamente erróneas y claramente desfavorecedoras, constituían la única fuente discursiva “autorizada” en la construcción identitaria.

No nos vamos a extender sobre las modalidades de representación *oculta*, *erótica*, *reivindicativa*, *desfocalizada* e *integrada* que se han dado hasta la fecha de la cuestión LGBTIQ tanto en el cine como en la televisión en España, pues se ha escrito bastante sobre este tema³, a la que añadiremos ahora la *modalidad tradicional*.

Hasta la llegada de la democracia, solo hubo dos maneras de abordar la cuestión LGBTIQ en el cine: hacerlo de manera que los detalles sobre la naturaleza del objeto de representación no fuesen totalmente explícitos o hubiese que recurrir a referencias extradiscursivas para poder vincularlos, que es lo que sucede con la que hemos venido denominando *modalidad oculta*, como sucede en películas como *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) o *La maldición de los Karnstein* (Marcelo Matrocínque, 1964), o que en caso de hacerse suficientemente reconocible, dicha representación fuese fiel a los estereotipos tradicionales que presentaban un personaje risible o perverso, perfectamente reconocibles pero cuya visibilidad resultase por un lado relativamente tranquilizadora y, por otro, deslegitimase cualquier atisbo de equidad moral y social. Todo ello constituiría una modalidad que



Expresión gráfica del deseo homosexual y la culpa en la película *Diferente* (Luis María Delgado: 1962)

podríamos denominar *modalidad tradicional*, en el sentido de que las representaciones se ajustan a los clichés y estereotipos tradicionalmente asociados a la visibilidad homosexual en el medio social.

En el caso de las mujeres, el procedimiento tomó un camino inesperado pues, a falta de una figura tradicionalmente “risible” motor de situaciones cómicas, y dado que el estereotipo de la mujer masculinizada no causaba ni de lejos el mismo efecto hilarante, se optó por la vertiente perversa de modo que la lesbiana “visible” se encarnó en una mujer de apetitos incontrolados cuyo epítome será la vampira. Este desplazamiento narrativo la desterraba al universo de lo quimérico, de lo irreal, de lo inexistente más allá de las tramas de ficción, y por tanto también tranquilizador a su manera, en la medida en que su perversión no constituía una amenaza fuera del universo diegético. El estereotipo vampírico se mantuvo durante años en la cinematografía de varios países y acabaría constituyendo todo un género en sí mismo ofreciendo relatos relevantes mucho más allá del periodo que abordamos.

En *Diferente* las referencias a la naturaleza del protagonista fueron codificadas acudiendo a estándares de una supuesta cultura homosexual recurriendo a guiños a la obra de Oscar Wilde, Lorca

o Freud, al cultivo del cuerpo, al amor por la danza o recurriendo a referencias de carácter simbólico de naturaleza freudiana con martillos neumáticos que perforan, antebrazos que se hinchán o se yer-guen, dedos que pulsán los timbres “adecuados”, etc. En la imagen 1 se recoge el momento en el que Alfredo, tras contemplar fascinado y deseante al operario del martillo neumático, retorna a la casa de la mujer de un empleado que se le había insinuado sin éxito unas secuencias antes. Tras el último plano del obrero, la punta del martillo neumático funde con el dedo de Alfredo sobre el timbre, indicando la naturaleza sexual de lo que viene a continuación: Alfredo entra y la mujer cierra la puerta con sonrisa satisfecha. Obsérvese que, aun cuando la mujer ya ha abierto, el dedo permanece sobre el timbre.

Diferente consigue superar la censura combinando sabiamente su coqueteo con los límites de lo aceptable en términos de representación sin llegar a rebasarlos y un mensaje moralizante sin fisuras en el que el personaje acabará hundido, humillado y visiblemente arrepentido. En el informe de la Junta de Clasificación D. Alberto Reig [Gozalbes], tras elogiar aspectos estéticos y técnicos había observado que «[...] en cuanto a lo de “diferente”, eso es otro asunto» pero no se habían indicado “adaptaciones”⁴. Para completar la coartada, cerrando la sinopsis adjunta al expediente se indicaba que «Alfredo es echado de su casa por su hermano mayor. En su soledad, invoca el perdón de Dios»⁵. Como diría Baltasar Gracián: entrar con la ajena para salir con la suya. Se adelanta de este modo la película al espíritu de la nueva Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 en la que se dictan unas normas de censura cinematográfica mucho más explícitas de lo que habían sido hasta el momento: «Novena.- Se prohibirá: 1º La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso sea exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral».⁶

En 1978, ya en democracia, la película se re-estrena sin cambiar su metraje original pero añadiendo al material promocional el explícito eslogan: «Por qué ser homosexual es ser Diferente!».

En *La maldición de los Karnstein*, la película que podría haber merecido un honor similar al de *Diferente* pero en relación con el lesbianismo, las referencias son literalmente borradas del mapa y nada queda en el relato cinematográfico de la historia que le sirve de inspiración, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872). No será hasta 1972 cuando *Carmilla* “retorne” al cine español mucho más explícita, encarnada bajo el anagrama de Mircala en *La novia ensangrentada* de Vicente Aranda.

En *La novia ensangrentada* el lesbianismo se presenta como una condición perversa y maligna; en palabras de Irene Pelayo (2011: 285) «El mordisco tiene poder explícitamente sexual sobre quien lo padece. El poder inmortal propio de los vampiros se transmite a través de un mordisco, una acción similar a un beso, a través del cual se contagian las cualidades vampíricas. Tras este mordisco, la víctima caerá en las redes de quien la mordió y del vampirismo en general. En el cine, por su parte, esta mordedura adquiere el significado de una introducción al mundo del sexo por parte de la vampira hacia su víctima». Tradicionalmente «la esencia de la homosexualidad como una debilidad depredadora impregna la representación de los homosexuales en las películas de terror» (Russo, 1987: 49, traducido por MELERO, 2010: 53).

Como en el caso de *Diferente*, las estrategias que operan en las representaciones vampíricas son más o menos sutiles, dependiendo del ojo que las contemple: por un lado la síntesis vampírica reduce el asunto lésbico a una cuestión de mordiscos que no son sino la sublimación narrativa del encuentro sexual entre las protagonistas (PELAYO, 2011: 286) y, por otro, la construcción lésbica no establece en este periodo compromiso alguno con la construcción identitaria del grupo social sino que coloca a las mujeres en la dirección de satisfacer una mirada heterosexual masculina donde los encuentros femeninos forman



Carteles de promoción de *Diferente* (Luis María Delgado: 1962): su estreno en 1962 y reestreno explícito después del Franquismo en 1978.

parte del imaginario erótico común. No obstante, el vampirismo lésbico desafía los límites de lo aceptable en la medida en la que cuestiona la presencia masculina como fuente de satisfacción sexual presentando mujeres narrativamente fuertes, emancipadas y sexualmente autosuficientes, razón por la que el único fin posible es la muerte de las protagonistas.

Estas películas juegan con la coartada del terror no desprovisto de un cierto erotismo que, si bien no estaba totalmente bien visto, podía ser aceptado mientras se mantuviese dentro de los límites de la decencia. *Las Vampiras* (Jesús Franco, 1973), por ejemplo, ve reducido su metraje en 15 minutos, debido a las exigencias de la censura para que se eliminasen todos los planos excesivamente generosos o violentos (PELAYO, 2011: 54). Estos límites saltarán finalmente por los aires con el fin de la dictadura, dando lugar a lo que será la modalidad erótica que caracterizará la mayor parte del cine lésbico de la Transición; las vampiras persistirán, pero su vertiente erótica será llevada al extremo por directores como Jesús Franco.

Las implicaciones políticas de estas estrategias no pueden ser más obvias, pero Beatriz Gimeno

nos lo aclara y, aunque su texto hace referencia a la lesbiana de los mensajes publicitarios, es perfectamente aplicable al objeto que nos ocupa: «En ella [la lesbiana de los anuncios publicitarios], la identidad lésbica ha desaparecido y se ha transformado en un reflejo, en una foto fija que permite que el patriarcado capitalista explote la ansiedad masculina transformando una identidad política amenazante en una fantasía sexual [...]» (GIMENO, 2005: 297).

Otra de las coartadas que permitía al personaje homosexual aparecer en las películas durante el franquismo era la risa. Provocar la hilaridad ha sido tradicionalmente la función reservada al personaje homosexual masculino en discursos populares de todo tipo: chistes, novelas, piezas teatrales, por lo tanto no es sorprendente que el cine y la televisión aprovecharan —y sigan haciéndolo— el filón narrativo que el equívoco masculino/femenino proporcionan. *No desearás al vecino del 5º* (Ramón Fernández, 1970) es un híbrido imposible entre “la comedia sexi-celtibérica” y la “comedia de mariquitas”, y ese fue probablemente el secreto de su éxito; en palabra de Román Gubern (1981: 267): «se llegaba a un pacto hipócrita entre la escabrosidad como atractivo comercial y su represión moral».

Extendiendo un poco la afirmación, la jugada de *No desearás al vecino del 5º* consiste en negar cuanto muestra: se plantea el tema del divorcio, pero se desmiente; se alaba el adulterio al tiempo que se denuncian sus estragos; se plantea la posibilidad de las relaciones prematrimoniales —por una buena causa, claro— pero finalmente se respeta la honra de la novia y, por último, se representa a un personaje homosexual como eje de la trama pero resulta que lo que tenemos finalmente es un auténtico Casanova disfrazado que, en realidad, hace lo que hace para sobrevivir.

No sin problemas, salva el filtro la censura, entre otras cosas porque la representación del *mariquita* es divertida y tranquilizadora en la medida en que es previsible, notoria y su expresión es la

antítesis del heterosexual masculino, por lo que no hay margen posible para la confusión, lo que Albert Mira (2008: 78-79) define como “paradigma de inversión”: «En el mariquita, el deseo y el amor son ridículos o patéticos, rara vez se toman en serio. Al acentuar lo externo, cualquier hondura emocional desaparece, el peligroso fantasma del homoerotismo se esfuma».

Durante la dictadura, pese a los conflictos, diferentes corrientes en el seno del propio gobierno o incluso desavenencias entre autoridades civil y religiosa sobre lo que la censura debía o no aceptar, las únicas vías de acceso a una mirada homosexual en el cine eran, por tanto, aceptar una caricatura —ni benévola ni ingenua— o entrar en el juego de la ocultación y asumir la culpa y el castigo como un equipaje molesto e inevitable. No obstante, existía también una tercera posibilidad: la de apropiarse de argumentos y tramas. Los melodramas de corte moralizante que durante décadas alimentaron la cartelera española disponían de espacios argumentales suficientemente amplios como para que pudiese tener lugar un verdadero proceso de proyección e identificación entre espectador y personajes, casi siempre femeninos, una estrategia de apropiación argumental que explicaría la existencia de auténticos mitos gays, como Sara Montiel, que encarnaban a heroínas social y moralmente cuestionadas, como María Luján en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), debido a la forma en que vivían sus relaciones amorosas, igual que sus espectadores homosexuales que, precisamente a partir de este paralelismo, podían proyectarse en tramas que no estaban dirigidas a ellos inicialmente. Como afirma García Rodríguez (2008: 96-97): «la figura de la folclórica vestida con “faralaes” es de todas un icono gay particular de España y pasa a formar parte de ese imaginario colectivo de algunos homosexuales de la época». María Donapetry (2006: 78-9) aborda la cuestión de la apropiación, o lo que ella llama «lecturas a contrapelo», en relación con la representación de la figura de la reina Juana la Loca en *Locura de*

Amor (Juan de Orduña, 1948): «La combinación de palabras 'reina', 'loca' y 'amor' se convirtieron en pasto relativamente fácil de reinscribir en el discurso popular del momento.»

Esta dialéctica entre discurso del opresor y discurso del oprimido queda patente en esta reflexión de Barthes, recogida igualmente por Donapetry, en relación con el mito: «El oprimido no es nada, en él sólo se encuentra un habla, la de su emancipación; el opresor es todo, su palabra es rica, multiforme, suelta, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje. El oprimido hace el mundo, sólo tiene un lenguaje activo, transitivo (político); el opresor lo conserva, su habla es plenaria, intransitiva, gestual, teatral: es el mito; el lenguaje de uno tiende a transformar, el lenguaje del otro tiende a eternizar» (BARTHES, 1999: 133).

Yendo un paso más allá, también se han elaborado apropiaciones *queer* de películas tan a priori alineadas con la ideología franquista como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) o *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) (AMADOR CARRETERO, 2010).

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA DE LA DICTADURA: TABÚES Y EQUÍVOCOS.

Si el cine encontró ranuras, exiguas y estrechas, por las que escapar a la censura, a la televisión le fue muy complicado dado su propio carácter generalista y la escasez de oferta con la que se contaba en el periodo. Será en la Transición democrática cuando el medio se abra tímidamente a estos temas y representaciones con programas como el reportaje de *Informe Semanal* (TVE 1: 1973-) "Homosexuales, aquí y ahora" de 1981 o la emisión en 1983 de un programa de *La clave* (TVE 2: 1976-85) dedicado a la homosexualidad. Es además el de la homosexualidad en la televisión de la dictadura un tema apenas investigado (GONZÁLEZ DE GARAY, 2012; LLAMAS, 1997; MELERO SALVADOR, 2013), por lo

que expondremos los pocos ejemplos de referencias a la homosexualidad que encontramos en la ficción para televisión de la dictadura franquista.

Al igual que en el cine, los primeros ejemplos estaban fuertemente estereotipados y sus intervenciones eran episódicas. Por un lado, destacan los casos de personajes episódicos en los que la homosexualidad se sugería mediante el exagerado amaneramiento de los gestos y los diálogos equívocos. Esta modalidad de representación es análoga a la modalidad oculta cinematográfica (ALFEO, 1997: 34-35). Esto es, una forma de sugerir de for-



Arriba. Alusión al lesbianismo en la Roma clásica en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Abajo. Homoerotismo en un sketch ambientado en la Edad Media en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

ma elíptica la homosexualidad de los personajes a través de referencias extradiscursivas.

Las primeras alusiones de las que se tiene constancia (MELERO SALVADOR, 2013: 505) aparecen en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE 1: 1967), ese programa con paradójica vocación aperturista en un medio fuertemente controlado que «revela los difíciles equilibrios de la dictadura» (GÓMEZ ALONSO Y PALACIO, 2006: 33), un relato sobre la historia de la censura al que la censura no dejó utilizar ese preciso término. En primer lugar, en un *sketch* sobre la Roma clásica y su supuesto libertinaje se puede observar un grupo de personas bebiendo y acariciándose. Entre ellos se ve a dos mujeres que mientras se abrazan comparten un racimo de uvas (13 min. 45 s.). Se encuadra, por tanto, esta primera referencia en un contexto de perversión y vicio, no obstante, narrado desde la fina ironía que ridiculizaba a esa 'Liga Femenina contra la frivolidad' que actuaba como hilo conductor del relato y que, dicho sea de paso, merecería un análisis desde perspectiva de género.

Otro viso de homoerotismo podemos encontrarlo en el *sketch* sobre la Edad Media en el que se muestra un striptease que es contemplado, entre otros, por dos hombres que se abrazan acarameladamente hasta que se dan cuenta de lo que están haciendo y rehúyen el uno del otro (19 min. 42 s.). Este tipo de equívocos de intención cómica serán la base de la llamada 'comedia de mariquitas' (MELERO SALVADOR, 2010: 127-180).

El siglo XVI es definido por la Conferenciante (Irene Gutiérrez Caba) como «el siglo de oro del teatro y el siglo de oro del recato». Tanto que, como la propia narradora indica, las mujeres ni siquiera podían subir al escenario. Asistimos entonces a la representación de un Romeo y Julieta en cuyo clímax se produce un beso entre los dos enamorados. Con un buscado efecto hilarante el contraplano nos deja ver a una Julieta interpretada por José Luis Coll, lo que pone de manifiesto la ironía



Arriba. Beso entre Romeo y Julieta, interpretada por José Luis Coll, en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Centro. Amaneramiento de los personajes en la Francia del siglo XVII en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Abajo. Equívoco homosexual con un pretendido sentido cómico en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

fruto de la incoherencia entre las palabras de halago de la censora Conferenciante y el beso homosexual que vemos en pantalla. Aun siendo fruto de la misoginia y no siendo interpretado como un

acto homosexual *per se* el momento supone un hito representativo que tardaría muchos años en repetirse en la ficción televisiva nacional. De hecho, no se vuelve a tener constancia de un beso homosexual, esta vez sí con personajes que definen su orientación sexual de tal manera, hasta *La huella del crimen* (TVE 1: 1985), Capítulo 5 (#1x05, El crimen del cadáver descuartizado, Ricardo Franco, TVE 1: 1985). En los dos siguientes fragmentos teatrales, de Otelo y Hamlet, también vemos que los personajes femeninos están interpretados por hombres.

Cuando la historia llega a la Francia del siglo XVII se observa, por un lado, un afectado amaneramiento de prácticamente todos los hombres que aparecen en el baile y, por otro, se muestra un

equivoco de corte homosexual cuando uno de los “preciosos” (así se les designa en los créditos) guiña un ojo y otro de los hombres piensa que se refiere a él, se sorprende y el primero niega para a continuación enfocar la cámara a una mujer a la que vuelve a guiñar el ojo (30 min. 08 s.). Otro equivoco que refuerza la tradición de la utilización de la homosexualidad (masculina) como elemento cómico.

Otro ejemplo de referencias elididas a la homosexualidad lo encontramos en el cuarto capítulo de la primera temporada (#1x04, Aquí durmió Carlos III, Antonio Drove, TVE 1: 1977) de *Curro Jiménez* (Antonio Larreta, TVE 1: 1976-78) en el que los afectados ademanes de un personaje episódico apuntan a una velada homosexualidad.

Cuando este personaje, llamado Don Félix, ve a la esposa de un embajador musulmán que también se hospeda en su misma posada y que, en realidad, es el Estudiante (José Sancho) disfrazado, asegura que tiene mucho pelo, fuma cigarros y es



Arriba. El Estudiante (José Sancho) y el personaje episódico Don Félix (Emiliano Redondo) protagonizan un equivoco homosexual en *Curro Jiménez* (Antonio Larreta, TVE 1: 1976-78) (#1x04, Aquí durmió Carlos III, Antonio Drove, TVE 1: 1977)

Abajo. Carmen Martín Gaité realiza un cameo en *Entre visillos* (TVE 1: 1974) (#1x11, Miguel Picazo, TVE 1: 1974) en el que se la puede ver en actitud cariñosa con el personaje de Teresa (Sonsoles Benedicto) que en la novela era descrita como lesbiana.



un poco rara, pero que «tiene un extraño atractivo que no sabría explicar». Al final del episodio los personajes terminan bajo los efectos del opio. Es en ese momento cuando este personaje, Don Félix, mirando un clavel, asegura en voz alta que quizás su vida haya sido un error para, a continuación, señalar sonriente que le encanta descubrirlo y comenzar a hacer carantoñas y perseguir al Estudiante disfrazado.

De nuevo, nos encontramos, por tanto, con un ejemplo de modalidad oculta de representación de la homosexualidad basado en el equívoco y el travestismo y muy presente tanto en la tradición teatral como en el folclore y en el cine.

personaje interpretado por Sonsoles Benedicto, pero se puede ver un acercamiento entre este personaje y otro, un cameo de la propia Carmen Martín Gaité, con el que bebe y hablan cariñosamente.

Bajo esta modalidad de representación, la oculta, aparecerán ejemplos también más adelante, es decir, ya en un periodo democrático. Tal es el caso en 1983 de la serie *Anillos de oro* (TVE 1: 1983), escrita por Ana Diosdado y dirigida por Pedro Masó, y que afrontó la cuestión de la homosexualidad a través de la trama episódica del séptimo capítulo (#1x07, A pescar y a ver al Duque, Pedro Masó, TVE 1: 1983).



Se escamotea al espectador la imagen de una relación afectivo/sexual homosexual mostrando únicamente la expresión de horror de la sirvienta al descubrirla en *Anillos de oro* (TVE 1: 1983) (#1x07, A pescar y a ver al Duque, Pedro Masó, TVE 1: 1983)

Otro caso en el que se necesitan referencias extradiscursivas para interpretar la posible homosexualidad del personaje acontece en *Entre visillos* (TVE 1: 1974), concretamente en el decimoprimer capítulo de la serie (#1x11, Miguel Picazo, TVE 1: 1974). Esta adaptación de la novela de 1957 escrita por Carmen Martín Gaité y ganadora de premio Nadal sobre la vida rutinaria y tediosa de un grupo de mujeres en una capital de provincias de la España de los años 50. En el libro se asegura que el personaje de Teresa es una mujer divorciada y lesbiana. La serie elimina las referencias a la orientación sexual del

El episodio narra la historia de Arturo (Tony Isbert), un hombre de clase social alta en la treintena cuya madre le hace prometer antes de morir que se casará. Él es retratado como una persona excesivamente tímida, que siempre ha estado en casa con su madre, que carece de figura paterna, delicado y sensible. En perfil coincide con los grandes rasgos estructurales que definían al personaje homosexual cinematográfico español estudiados por Juan Carlos Alfeo Álvarez (1997: 295): «un sujeto soltero, de entre 19 y 30 años, atento al cuidado de su aspecto [...], perteneciente a un nivel socialmente situado entre el alto o el medio/alto y

también con un elevado nivel cultural» y «pertenece a núcleos familiares desintegrados —de los que suele faltar casi siempre la figura paterna— con los que mantiene un estatus de relación favorable».

El tabú social respecto a la homosexualidad imperante queda reflejado en la utilización constante de eufemismos (delicado, sensible) para referirse a la orientación sexual del personaje. De hecho, en el capítulo citado se escamotean no sólo las palabras, sino también las imágenes. Cuando Rita (Queta Claver), la sirvienta, entendemos que sorprende a Arturo en la cama con uno de sus empleados, no se ofrece ninguna imagen de los dos hombres, sino que el espectador sólo puede contemplar la cara de estupor de la sirvienta que sale corriendo de la habitación seguida segundos más tarde por el propio Arturo, que sale vistiéndose del dormitorio y por su amante. Por tanto, no se ofrece en ningún momento una constatación verbal o visual de la homosexualidad del personaje, a pesar de que tanto por la trama como por las alusiones sea más que evidente, lo que concuerda con los rasgos de la modalidad oculta de representación.

En definitiva, la homosexualidad en la ficción televisiva española durante la Dictadura Franquista fue una temática prohibida por la censura y sólo a través de situaciones ambiguas y de referencias extradiscursivas podemos rastrear algunos ejemplos que dan pie a una lectura *queer*.

4. LA MIRADA DIACRÓNICA: LA HOMOSEXUALIDAD EN EL FRANQUISMO VISTA DESDE LA DEMOCRACIA

La representación que de la homosexualidad durante la dictadura se ha hecho en fechas posteriores a ésta, es decir, durante el período democrático comenzado en 1975 y hasta la actualidad, constituye un singular e interesante caso de análisis. Tanto en cine como en televisión han sido varios los títulos que se han acercado al período dictatorial incluyendo de diversas maneras la temática homosexual.

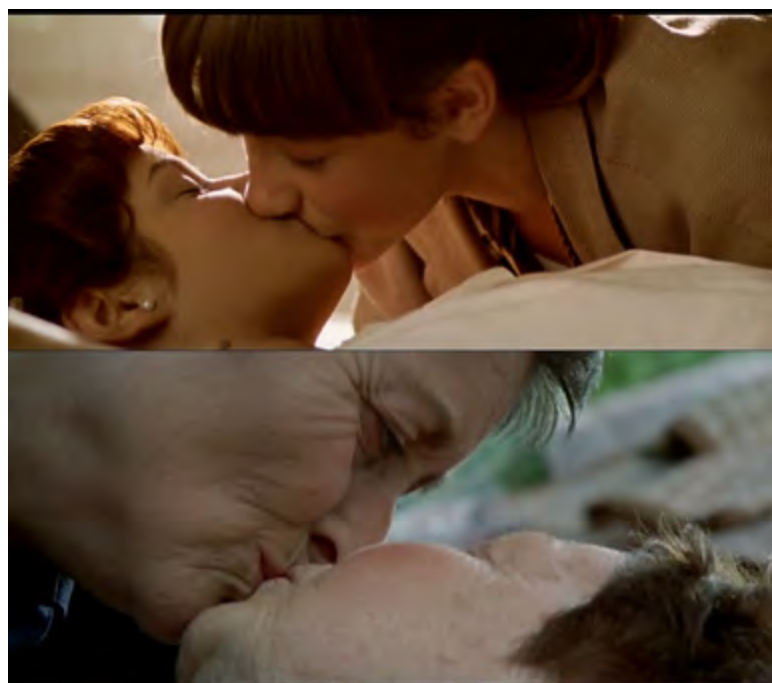
Por un lado, destacan aquellos ejemplos de *biopics* y de producciones que introducen entre sus personajes a destacadas figuras históricas. Se encuadran aquí producciones como *Lorca, muerte de un poeta* (TVE 1: 1987-88), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Las cosas del querer 2* (Jaime Chávarri, 1995), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) o *Sin límites* (Little ashes, Paul Morrison, 2008). Esta focalización en grandes literatos, cantantes o pintores entronca con lo que Llamas (1997: 72) denomina el “factor Elton John”: «[l]os nuevos gays autorizados [...] son con frecuencia ejemplos de reconocidas excelencias».

BUENA PARTE DE LA MIRADA DIACRÓNICA HACIA LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE EL FRANQUISMO SE HA SUSTENTADO EN LA RECUPERACIÓN DE LAS FIGURAS DE IMPORTANTES PERSONALIDADES EN EL CAMPO DE LAS ARTES

Por un lado, la televisión, que a finales de los 70 y los 80 mostraba su tendencia a las adaptaciones literarias —*Cañas y barro* (TVE 1: 1978), *Fortunata y Jacinta* (TVE1: 1980), *Los gozos y las sombras* (TVE1: 1982), etc.— así como a los *biopics* de ilustres personajes —*Cervantes* (Eugenio Martín, TVE1: 1981), *Ramón y Cajal: Historia de una voluntad* (TVE2: 1982), *Goya* (TVE1: 1985), etc.—, recaló en la figura de Federico García Lorca de la mano de Juan Antonio Bardem en *Lorca, muerte de un poeta*. Según Manuel Palacio (2005: 154), «se trataba de crear mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el tiempo y el espacio social del presente». Eran series caracterizadas por un tono monocorde «a medias entre dar voz a los vencidos y ajustar cuentas con los vencedores» (PALACIO, 2005: 161). En este contexto, abordar la homosexualidad de Lorca funcionaba como un símbolo

más de la libertad de expresión. No obstante, la serie, que ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Montecarlo de 1988, mostraba unas relaciones sentimentales homosexuales en gran medida sugeridas en lugar de explícitas. Se insinúa la atracción de Lorca hacia Dalí, que el cine mostrará de forma palmaria en *Sin límites*, y se narra su relación con Emilio Aladrén y con Rafael Rodríguez Rapún. En este sentido, no es una narración especialmente reivindicativa y el diálogo que más se acerca a ese espíritu acontece en el cuarto capítulo (#1x04, El Llanto 1929-35, Juan Antonio Bardem, TVE 1: 1987) cuando, ante la sorpresa que Cipriano Rivas Cherif manifiesta al descubrir que Lorca “no ha conocido mujer”, Lorca asegura: «solo he conocido hombres y sabes que el marica me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, pintarse, vestirse con faldas, hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gustan. Tu idea de conocer sólo a la mujer no es la normalidad, ni la mía tampoco. Lo normal es el amor sin límites, pero para eso se necesitaría una verdadera revolución, una nueva moral, una moral de la libertad absoluta. Y esa es la que buscaba el viejo hermoso Walt Whitman». Este desdén por lo afeminado lo recuperará la serie *El ministerio del tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE 1: 2015) en cuyo octavo capítulo (#1x08, La leyenda del tiempo, Marc Vigil, TVE 1: 2015) los protagonistas se trasladan a la Residencia de Estudiantes en 1924. Allí entablan relación, entre otros, con el propio Lorca (interpretado por Ángel Ruiz) quien asegura «no voy a negar que me gusten los hombres, pero odio las plumas, marabúes y los afeminamientos» (28 min. 30 s.). Incluso al personaje de Julián (Rodolfo Sancho) se le toma por homosexual por abrazar a Lorca. Ese mismo episodio narra un affaire amoroso entre una de las protagonistas, Irene (Cayetana Gillén Cuervo), y la actriz Rosita Díaz Gimeno (Mar del Hoyo), nuera de Juan Negrín.

La figura de Lorca, probablemente la figura histórica homosexual más importante de España,



El amor de juventud se reaviva en *80 Egunean* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010)

había sido también incluida en la trama de *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977). En ella el protagonista, José García (interpretado por Héctor Alterio, que ganó el premio a mejor actor en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de ese año) mantiene relaciones frecuentes con Pedro (José Joaquín Boza), amigo a su vez de un poeta adolescente que pronto será identificado como Federico García Lorca. De hecho, en este filme se recupera también la “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York* a la que recurrirá en fechas posteriores *Lorca, muerte de un poeta* y que configura un elemento de una cierta tradición cultural patria gay. De la representación que en la película se hace de la homosexualidad destaca, por un lado, que la orientación sexual de José «parece constituir un estado que bloquea toda puerta a la esperanza» y, por otro, que «aparece la primera representación en campo de una acción de carácter sexual entre dos hombres: un beso entre José y Miguel» (ALFEO, 1997: 57).

En esta línea hacia la mayor explicitud de la representación de la homosexualidad de Lorca

destaca el film *Sin límites*, una producción hispano-británica que aborda la tumultuosa relación entre Lorca (Javier Beltrán) y Dalí (Robert Pattinson). La cinta muestra cómo a pesar de las reticencias del pintor y de forma atribulada llega a manifestarse su relación en besos e incluso un conato de contacto sexual.

La ficción cinematográfica de producción nacional se acercó también a la figura del importante literato español Jaime Gil de Biedma (interpretado por Jordi Mollà) a través del film *El cónsul de Sodoma*. No exenta de polémica (Intxausti, 2010; Ruiz Mantilla, 2010) la película narra de forma explícita el intrincado devenir sexual del poeta así como el arrinconamiento de la homosexualidad tanto por parte de la sociedad biempensante franquista como de la resistencia (ejemplificada en su exclusión del Partido Comunista).

Terminamos este repaso a producciones audiovisuales que se han acercado a importantes figuras históricas homosexuales que vivieron el franquismo con el caso de Miguel de Molina retratado por Jaime Chávarri en las dos partes de *Las cosas del querer*. Ambas pertenecen a la modalidad de representación desfocalizada ya que «la homosexualidad ya no constituye el objeto central en el desarrollo de la trama» (ALFEO, 1997: 42). No obstante, en la segunda (han pasado 6 años desde la primera, 1989 a 1995) «la cuestión de la homosexualidad queda mucho más definida» (ALFEO, 1997: 101) y se representan tres tipos de personajes homosexuales: el desinhibido lúdico, el ingenuo enamorado y el pasional que no acepta su condición.

En definitiva, se observa cómo buena parte de la mirada diacrónica hacia la homosexualidad durante el Franquismo se ha sustentado en la recuperación de las figuras de importantes personalidades en el campo de las artes. Destaca en este sentido tanto la ausencia de mujeres como de representantes de otros ámbitos sociales como pudiera ser el científico, el económico o el político.

Por otro lado, Agustí de Villaronga se presenta como un director cuya filmografía ha abordado

recurrentemente el tema de la homosexualidad: desde *Tras el cristal* (Agustí de Villaronga, 1987) hasta 99.9 (Agustí de Villaronga, 1997) o *Aro Tolbukhin* (Agustí de Villaronga, 2002) y las ambientadas en el lugar y período histórico aquí analizado (la dictadura franquista) como *El mar* (Agustí de Villaronga, 2000) o *Pa Negre* (Agustí de Villaronga, 2010). Cine de autor de «películas crueles» y por las que «circula el mal» (PEDRAZA, 2007: 6) y en las que «solemos encontrarnos personajes generalmente complejos en el papel de corruptores de niños» (GORDI, 2011: 54). Tema este, el de los abusos a menores en el contexto del régimen franquista, que también abordará *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) con su recreación de la pedrería en un colegio católico en los años 60.

El tratamiento dramático es también el elegido por *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006), tv-movie basada en hechos reales que narra la historia de amor entre dos profesoras en los años finales del franquismo, una de las cuales es internada en un centro psiquiátrico y obligada a recibir descargas eléctricas. Se mantiene en este filme la tendencia a que en el cine con personajes homosexuales los progenitores mantengan actitudes empáticas o de rechazo en función el sexo de sus hijos. Así habitualmente los gays cuentan con padres implacables y madres más comprensivas mientras que sucede lo contrario en los personajes lésbicos, como muestra esta película.

También narra una historia de amor entre mujeres con el represivo contexto de la dictadura como telón de fondo la premiada *80 Egunean* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010). Dos antiguas amigas se reencuentran ya en su madurez y se reavivan los sentimientos de su juventud. Desde la sutileza y sin dramatismo se narra la represión presente en el contexto (el anterior, pero también el actual), aunque en el segundo caso es más endógena que exógena, surge de una de las protagonistas a través de la cual se «explora la persistencia de inhibiciones y prohibiciones históricas homofóbicamente producidas» (PERRIAM, 2013: 39).

EL CINE Y LA TELEVISIÓN (EN MENOR MEDIDA) ENCONTRARON ALGUNAS RANURAS POR LAS QUE COLAR UN IMAGINARIO NO-HETEROSEXUAL BASÁNDOSE PRINCIPALMENTE EN LAS SIGUIENTES ESTRATEGIAS: LA OCULTACIÓN (REFERENCIAS IMPLÍCITAS Y ELIDIDAS), LA CARICATURIZACIÓN Y LA APROPIACIÓN (DE ESPACIOS HETEROSEXUALES)

El recuerdo de un amor de juventud en la última etapa de la vida es también el motor de la acción de *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002). En ella se mezcla la represión política franquista (a través de la clandestinidad comunista) con la represión social de la sexualidad ejemplificada en el personaje de Marie (Geraldine Chaplin), que denunció al amante de su marido, y del propio Max (Fernando Fernán Gómez), que se arrepiente de no haber vivido su amor de juventud.

El tragicómico es el tono elegido por *Madre amadísima* (Pilar Tavora, 2009) para narrar la historia de Alfredo (Ramón Rivero), un hombre que rememora su vida marcada por un padre maltratador, una relación muy cercana a su madre y por su manifiesta pluma que le genera diversos problemas en el ambiente represivo de un pueblo en los últimos años del Franquismo.

En televisión y en fechas más recientes se ha abordado la temática homosexual durante el franquismo a través de *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, TVE1: 2005-12), *Cuéntame* (Miguel Ángel Bernardeau, TVE1: 2001-) y *El ministerio del tiempo*. A lo largo de la dilatada extensión de las dos primeras se han sucedido varios personajes homosexuales: Sito Robles (Jaime Menéndez), Felipe (Xosé Manuel Esperante), Ubaldo Ramos (Roberto San Martín), Richi (Víctor Massán), César (Miguel Cubero), Beatriz de la Palma (Sandra Collantes),

Matilde (Bárbara de Lema), Teresa (Carlota Olcina) y Ana (Marina San José) en *Amar en tiempos revueltos*, así como Julián (Roger Coma) en su secuela, *Amar es para siempre* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, Antena 3: 2013-) y Mateo (Asier Etxeandía), Arturo (Alberto Vázquez) y Marcelo (Nao Albet), aunque este último se incorpora a la serie muerto el dictador, en *Cuéntame*. En general, los personajes de estas dos series suelen encuadrarse en una modalidad de representación integrada de la homosexualidad a pesar del periodo histórico en el que se ambientan. Así, por ejemplo, en Felipe, César, Ubaldo, Richi, Beatriz, Matilde y Ana (AETR) o en Arturo (C) no hay sentimiento de culpa, se realiza su deseo y se comparte con otros personajes (por ejemplo, con su esposa en el caso de Ubaldo), incluso con ciertos visos reivindicativos en un contexto absolutamente represivo: “Las personas no somos mejores ni peores según el sexo que nos guste” (#1x173, Asier Aizpuru, TVE 1: 2006). No es el caso de Sito ni de Teresa (AENTR) o Mateo (C) que tienen más problemas a la hora de integrar su orientación sexual y asumen concepciones propias de la época como “yo sé que esto es una enfermedad” (Mateo en #5x84, La habitación de arriba, Agustín Crespi, TVE1: 2004). Por su parte, Julián (AEPS) adoptará el rol de villano dimensionado por su pasado de abusos sexuales en el seno de la Iglesia.

En *El ministerio del tiempo* la temática homosexual se aborda principalmente a través del personaje protagonista de Irene (Cayetana Gillén Cuervo), lesbiana, nacida en 1930 y, como ella misma afirma, “aventurera”, eufemismo para aludir a sus múltiples aventuras amorosas.

En el séptimo capítulo de la primera temporada (#1x07, Jorge Dorado, Tiempo de venganza, TVE1: 2015) se explica el momento en el que se reclutó al personaje de Irene para formar parte del Ministerio del tiempo y, por tanto, viajar a través de la historia de España asegurándose de que se mantiene. Fue en 1960, por tanto en plena dictadura franquista, cuando la protagonista estaba a punto

de suicidarse por lo desdichado de su vida tanto laboral como familiar en un régimen como ese: «me he pasado media vida viviendo con las reglas que me imponían los demás. Pasé mi juventud casada con un hombre que detestaba. Mis padres me obligaron a casarme con él con 17 años. [...] Podía haber sido peor. Casi me meten a monja porque me encontraron con una amiga en el cuarto de baño».

Los protagonistas también se desplazan a la época franquista en el tercer episodio de la primera temporada (#1x03, Marc Vigil, *Cómo se reescribe el tiempo*, TVE1: 2015).

5. CONCLUSIONES

La representación de la homosexualidad durante la dictadura franquista estaba prohibida, con independencia de las discrepancias entre la censura civil y la religiosa o, incluso, de los vaivenes de la propia política del régimen. No obstante, el cine y la televisión (en menor medida) encontraron algunas ranuras por las que colar un imaginario no-heterosexual basándose principalmente en las siguientes estrategias: la ocultación, recurriendo a referencias implícitas o elididas, la caricaturización, respetando los estereotipos de la cultura popular al respecto de la homosexualidad, y la apropiación de tramas y personajes heterosexuales. Todas ellas estrategias trágicas que llevan implícitos la ignominia, el escarnio, la invisibilidad, la muerte o el castigo.

Por su parte, destacan tres corrientes del tratamiento que se ha hecho de la cuestión homosexual durante el Franquismo en periodos recientes y democráticos: la recuperación de grandes figuras históricas, como Federico García Lorca, la focalización en los aspectos represivos y/o marginales, apelando a la complicidad de una audiencia igualmente oprimida en diversos aspectos durante la dictadura, y la representación integrada en la que se desculpabiliza a los personajes y se desdramatiza su situación, a pesar del posible anacronismo, para conectar con la sensibilidad del periodo de emisión por encima del de ambientación. ■

NOTAS

- 1 Merece especial mención a este respecto la obra de Juan Antonio Martínez Bretón (1988). *Influencia de la iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma, en la que se detallan los organismos encargados del control moral, los códigos que se establecieron y se hace un repaso a las no siempre fáciles relaciones entre poder civil y religioso en relación a los criterios morales que debían inspirar el control de contenidos.
- 2 El código clasificaba las películas según su contenido moral en: 1. Todos, 2. Jóvenes (de 14 a 21), 3. Mayores (más de 21), 3R. Mayores, con reparos (para adultos con sólida formación moral) y 4. Gravemente Peligrosa. (COLMENERO MARTÍNEZ, 2014, p. 145).
- 3 En relación con las diferentes modalidades de representación véase Alfeo (1997 y 2000), Pelayo (2011), sobre cine, y González de Garay (2012) sobre ficción televisiva.
- 4 "Adaptaciones" era el apartado del informe en el que la comisión indicaba cortes y modificaciones que condicionaban la autorización del rodaje.
- 5 Expediente nº 23.805 de la Junta de Clasificación y Censura. La rama de censura se reunió el 23 de diciembre de 1961, mientras que la de clasificación lo hizo el 23 de febrero de 1962.
- 6 Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las "Normas de censura cinematográfica" publicada en el B.O.E. nº 58, de 8 de marzo de 1963 (p. 3930)

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO, Juan Carlos (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Universidad Complutense de Madrid.
- ALFEO, Juan Carlos (2000). El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español 1962-2000. *International Journal of Iberian Studies*, 13, 136-147.
- AMADOR CARRETERO, María Pilar (2010). La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, 3-22.
- BARTHES, Roland (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores.

- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo (2014). Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto. *Historia Actual Online*(35), 143-151.
- DONAPETRY, María (2006) *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GALÁN, Diego (1989). 1950-1961. En Augusto M. Torres (Ed.), *Cine Español*. Madrid: Ministerio de Cultural - ICAA.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2008). *El celuloide rosa: un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales* (Vol. 28). Barcelona: La Tempestad.
- GIMENO, Beatriz (2005). *Historia y Análisis Político del Lesbianismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael, y PALACIO, Manuel (2006). Historia de la frivolidad *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 32-33). Madrid: Instituto RTVE.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2012). *El lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas*. Universidad Complutense de Madrid.
- GORDI, Xavier (2011). Agustí Villaronga: el reconeixement d'una rara avis. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*(180), 52-55.
- GUBERN, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Vol. 166). Barcelona: Península.
- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- INTXAUSTI, Aurora (09/01/2010). Duro cruce de acusaciones en torno a 'El cónsul de Sodoma'. *El País*.
- LLAMAS, Ricardo (1997). *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorius Editorial
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2013). Hacia una historia queer de la televisión española. Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad. *hispanic research journal*, 14(6), 505-521.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2014) "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista", en *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 19, 36, 189-204.
- MIRA, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*: Editorial Egales, SL.
- PALACIO, Manuel (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PEDRAZA, Pilar (2007). *Agustí Villaronga*. Madrid: Akal.
- PELAYO, Irene (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Universidad Complutense de Madrid.
- PERRIAM, Christopher (2013). *Spanish Queer Cinema*: Edinburgh University Press.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (08/01/2010). Controversia en Sodoma. *El País*.
- ZUBIAUR, Nekane (2010). Lo que la censura nos dejó ver: *Fedra* de Manuel Mur Oti. *Zer*, 15(28), 13-29.

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN ESPAÑOLES DURANTE EL FRANQUISMO

Resumen

El presente artículo analiza la representación que de la homosexualidad se hizo en el cine y la televisión españolas durante la dictadura franquista. Se concluye que se utilizaron principalmente tres formas de representación para sortear la censura imperante: la ocultación (mediante referencias implícitas), la caricaturización (exagerando los estereotipos) y la apropiación (de discursos sin a priori una intencionada lectura homosexual). Asimismo se estudia cómo el tiempo presente ha observado diacrónicamente el periodo franquista en relación a la homosexualidad desde la ficción cinematográfica y televisiva. Se observan en este sentido algunas tendencias como la recuperación de grandes personajes históricos homosexuales, el reflejo crudo de la represión imperante en el periodo o la desdramatización de la cuestión acercándose los discursos más a la sensibilidad contemporánea que a la histórica.

Palabras clave

Homosexualidad; Cine; Televisión; Franquismo; España; Dictadura; LGTBIQ.

Autores

Beatriz González de Garay Domínguez (Logroño, 1985) es profesora ayudante doctor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca y miembro del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Licenciada con Premio Extraordinario Fin de Carrera en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y Doctora Europea por la Universidad Complutense. Su principal ámbito de investigación son los Estudios de género y diversidad sexual en la ficción televisiva. Contacto: bgonzalezgaray@usal.es.

Juan Carlos Alfeo Álvarez (Langenau, 1964) es profesor contratado doctor en la Facultad de CC. de la información de la Universidad Complutense de Madrid y coordinador del Grupo Complutense de Estudios de Género y Representación Audiovisual. Pionero en el estudio de la representación audiovisual de la cuestión LGTBIQ, ha dirigido y publicado numerosos trabajos sobre el tema. Contacto: jcalfeo@ucm.es.

Referencia de este artículo

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz, ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-80.

PORTRAYING HOMOSEXUALITY IN SPANISH CINEMA AND TELEVISION DURING THE FRANCO REGIME

Abstract

This paper analyzes how homosexuality was portrayed in Spanish cinema and television during the Franco dictatorship. Our findings show that three main strategies were used in order to elude the censor: concealing (using implicit references), caricature (exaggerating stereotypes) and appropriation (*a priori* re-reading of non-homosexual discourses). We also study how contemporary cinema and television portrays homosexuality as it was during Francoism, with trends such as the recovery of historical homosexual characters, a harsh reflection of the prevailing repression, and a defusing of the issue with the generation of discourses closer to contemporary rather than historical sensibility.

Key words

Homosexuality; Film; Television; Francoism; Spain; Dictatorship; LGTBIQ.

Authors

Beatriz González de Garay Domínguez (b. Logroño, 1985) is a Lecturer in Audiovisual Communication at the University of Salamanca and a member of the Observatory for Audiovisual Contents. Holder of a BA and recipient of the special prize at Carlos III University of Madrid and a European PhD from the Complutense University of Madrid. Her expertise focuses on the study of gender and sexual diversity in television fiction. Contact: bgonzalezgaray@usal.es.

Juan Carlos Alfeo Álvarez (b. Langenau, 1964) is Associate Professor in Audiovisual Communication at the Complutense University of Madrid. He is the coordinator of the Complutense Research Group on Gender and Audiovisual Representation. A pioneer in Cultural and LGBTIQ studies in Spain, he has led many studies and published many papers on the topic. Contact: jcalfeo@ucm.es.

Article reference

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz, ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, (2017). Portraying Homosexuality in Spanish Cinema and Television during the Franco Regime. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-80.

Edita / Published by



Licencia / License



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

EFECTOS SUBVERSIVOS DE LA PERVERSIÓN: SEXUALIDAD Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN LA SEMANA DEL ASESINO*

CARLOS GÓMEZ

Mientras aparecen los títulos de crédito, una serie de planos estáticos y panorámicas descriptivas muestran el espacio en el que tendrá lugar gran parte de la acción de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972); un espacio limítrofe, en el que una serie de edificios altos de nueva construcción —iguales, homogéneos— se suceden hasta llegar a un descampado. En el descampado, aislada y desconectada, se encuentra la casa en la que vive Marcos (Vicente Parra), el protagonista de la historia. La desigualdad es, primero, una cuestión de proporciones en el encuadre: a la izquierda, la masa imponente del nuevo edificio; a la derecha, la casa en el descampado, a la que no llega ninguno de los caminos que como arterias se esparcen sobre el terreno. Después, la desigualdad se articula como oposición: una sola panorámica de izquierda a derecha parte del edificio y recorre el vacío del descampado hasta llegar a la casa de Marcos. El montaje recorre así el contexto, antes de introducirse mediante un *travelling* en la casa

para encontrar a Marcos y dar comienzo al drama. Un contexto que no hace sino enfrentar la imagen del desarrollismo con su exterioridad, el subdesarrollo de aquellos que se han quedado al margen del progreso promovido por el régimen franquista.

Este arranque no es azaroso, ya que marca un cambio decisivo respecto a las primeras películas dirigidas por Eloy de la Iglesia, caracterizadas por cierta abstracción de la realidad social del momento. A pesar de que el cineasta vasco ocupa un lugar destacado en los estudios sobre el cine de la transición a la democracia, las películas que desarrolla en los inicios de su carrera, que abarcan los últimos siete años de la dictadura franquista, apenas han sido estudiadas con anterioridad. Esto puede deberse a la dificultad para enmarcar la obra del director en el conjunto de la producción del periodo: aunque su cine pueda englobarse claramente en el marco de los géneros de consumo, muestra ya una dimensión política articulada a partir de la intersección entre sexualidad, relaciones de



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

dominación y construcción social de los sujetos. De ese modo, y debido a la vocación comercial de sus propuestas, encaja con dificultad tanto en las muestras de cine disidente o de oposición como en el grueso de la producción genérica del tardofranquismo.

Hasta la fecha, los estudios surgidos en el ámbito académico sobre la obra del director se han centrado mayoritariamente en la representación de la homosexualidad en películas como *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977) o *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978). Así, se ha hablado de la subversión que implica en su cine la representación de los cuerpos masculinos en cuanto objeto de deseo (BERZOSA, 2014) o de la reconfiguración que la homosexualidad supone para instituciones patriarcales como la familia (TROPICANO, 1997). En el análisis que proponemos en las siguientes páginas se mostrará cómo esas cuestiones son ya esenciales en *La semana del asesino*, un texto que pone de manifiesto la idea de Michel Foucault (2009: 132) de que existen sexualidades de clase y un discurso burgués sobre el sexo que, en tanto tecnología, «tiene como objetivo la producción de sujetos históricos funcionalizados a un orden socio-económico y político también histórico» (COLAIZZI, 2007: 105). A estos elementos hay que añadir la presencia en la película de Néstor (Eusebio Poncela), el primer personaje gay de la filmografía de Eloy de la Iglesia. Pero lejos del didactismo con el que

la homosexualidad será tratada en su cine de la Transición (MELERO, 2010), en *La semana del asesino* la homosexualidad de Néstor no se enuncia de manera explícita y debe leerse como parte del conjunto de relaciones creadas por el tejido discursivo del film. De ese modo, la película, como otras obras del director, problematiza la apertura sensible que comienza a producirse en la sociedad española en materia erótica, por cuanto esa apertura sigue reforzando una sociedad patriarcal y capitalista.

LA SEMANA DEL ASESINO Y LA CENSURA FRANQUISTA

Eloy de la Iglesia señalaba que con *La semana del asesino* las cuestiones ideológicas aparecen de manera explícita en su cine. La vocación del relato por adentrarse en el funcionamiento del orden social en los últimos años del franquismo queda declarada desde el mismo título, con su alusión a la organización del tiempo que impone el trabajo, y que será posteriormente pervertida por los asesinatos del protagonista. El argumento de la película es sencillo y directo: tras salir un domingo con su novia Paula (Emma Cohen), Marcos se pelea con un taxista que les echa del vehículo por besarse en el asiento de atrás. Marcos golpea con una piedra al taxista y huye con Paula. Al día siguiente descubren que el taxista murió por el golpe. Paula insiste en ir a la policía; para impedirlo, Marcos la asesina también. A partir de ese momento, Marcos continuará asesinando para evitar ser entregado a las autoridades. Mientras los asesinatos se suceden, Marcos entabla amistad con Néstor, que ha presenciado con unos prismáticos sus acciones.

La voluntad explícitamente ideológica de *La semana del asesino* la convierte en la película más problemática rodada por Eloy de la Iglesia durante el franquismo. En una entrevista, De la Iglesia comenta que la película sufrió sesenta y cuatro cortes (CASTRO, 1974: 228). Por su parte, el expediente de censura de la película¹ no permite establecer con claridad el número de cortes que sufrió,

por cuanto allí se habla de modificaciones —que pueden implicar un número variable de cortes en cada secuencia—. En el caso de *La semana del asesino* disponemos de una ventaja para analizar los cortes impuestos por la censura: la existencia de una versión internacional de la película, que actualmente sigue distribuyéndose en formatos domésticos en otros países². En el expediente de censura, las modificaciones impuestas al film pueden rastrearse a través de las cartas que adjunta el productor José Truchado cada vez que presenta un nuevo montaje de la película esperando su aprobación. En las cartas se enumeran las modificaciones y supresiones llevadas a cabo sobre el montaje final, y dado que todas coinciden con planos de la versión internacional que están ausentes en la versión española, hemos optado para nuestro análisis por emplear dicha versión para comentar los cambios que sean de interés para la dirección de sentido propuesta en la lectura del film. Como dato, podemos constatar que, frente a los sesenta y cuatro cortes que señala De la Iglesia, en la versión internacional encontramos más de un centenar de planos que no aparecen en el montaje estrenado en España. En cualquier caso, la versión internacional puede usarse en el análisis a sabiendas de que nos encontramos ante dos espacios textuales distintos, ya que las diferencias entre ambas versiones suponen cambios a nivel estructural.

La semana del asesino encaja con dificultad en la producción de su época, a pesar de ser la película de Eloy de la Iglesia que recoge con mayor claridad el testigo de esa «mirada crispada» correspondiente a cierta tradición esperpéntica del cine español de la década de los cincuenta³ (CASTRO DE PAZ y Cerdán, 2011). De dicha tradición recoge un sentido del humor negro, que desborda los códigos del terror que solo superficialmente vertebran sus imágenes. La dimensión política de *La semana del asesino*, así como el naturalismo que impregna sus imágenes, alejan a su vez la película del grueso del cine de terror español de la época, asentado en

muchas ocasiones sobre modelos miméticos a partir de imaginarios foráneos (Pulido, 2012). Sin embargo, el auge del terror hispánico puede ser una de las explicaciones para que una película como la que nos ocupa vea la luz. Preguntado sobre si el terror era una coartada para introducir la crítica ideológica, De la Iglesia contesta: «Sí, pero aquí esta coartada no funcionaba, ni de cara a la censura ni de cara al público. Éste se quedó descolocado, no comprendía el humor, ni los cambios de tono; todo le resultaba desagradable» (AGUILAR y LLINÁS, 1996: 114). La respuesta, sin embargo, no parece exacta a tenor de la documentación recogida en el expediente de censura. Así, cuando la Comisión de Censura de Guiones aprueba el 29 de septiembre de 1971 la segunda versión del mismo con una serie de indicaciones, uno de los miembros de la comisión, José María Cano, explica: «[...] creo que no se diferencia discriminatoriamente de otros muchos y de otras muchas películas que hemos aprobado en esta Comisión»⁴, en una referencia clara al cine de terror⁵.

Los problemas con la censura pueden atribuirse en primer lugar a un aspecto superficial de las imágenes: naturalistas, grotescas en su representación de la violencia, altamente expresivas. Pero más allá de las cuestiones estéticas, *La semana del asesino* enuncia un discurso que pervierte la ideología dominante del nacional-catolicismo y, en última instancia, de las relaciones de producción de la sociedad capitalista y patriarcal.

LA PERVERSIÓN COMO SUBVERSIÓN

En distintos textos encontramos alusiones a la perversión en el cine de Eloy de la Iglesia, pero nunca se ha precisado qué se entiende por el término y qué función cumple en su cine. El propio cineasta, repasando su producción del periodo franquista, habla de un «lenguaje de la perversión» que iría dominando poco a poco y que encontraría sus mejores exponentes en *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir aman-*

do (Eloy de la Iglesia, 1973). El director establece, además, la función que puede cumplir la perversión sexual en un contexto como el del franquismo: «Creo que, en la sociedad en que vivimos, la perversión sexual es quizá la única forma de rebelión a nuestro alcance contra la sociedad opresiva y establecida» (CASTRO, 1974: 229). La eficacia política de la perversión, así como sus efectos de intervención social, necesitan sin embargo una serie de puntualizaciones. En su trabajo *Subversión/perversión*, Mikel Dufrenne (1980) plantea los problemas asociados al uso del término perversión. Pervertir implica la introducción de un cambio en un objeto determinado o en un sujeto; por ello, la palabra perversión no denota tanto la eficacia de un acto como su naturaleza. Esa naturaleza ha estado tradicionalmente asociada a un juicio de valor peyorativo, que considera la perversión mala y al perverso un ser malvado. Por estos motivos, y de cara a la acción política, Dufrenne prefiere el uso del binomio subversión/subvertir —que en el terreno valorativo es neutro y excluye al sujeto para incluir todo el sistema—. Sin embargo, Dufrenne nos enseña también que la perversión puede volverse subversiva; porque si la perversión es una anomalía respecto a una normalidad: «La perversión se vuelve subversiva cuando niega toda realidad en tanto que normativizada, y la norma misma en tanto que expresión del sistema. Así pues, cuando la desviación es, por una parte, consciente —cuando la transgresión no es solamente capricho, sino impugnación—, y por otra parte provocadora —cuando invita a los demás a tomar conciencia del sistema y de lo que es a la vez intolerable y vulnerable» (DUFRENNE, 1980: 140). Por tanto, la perversión se presenta como una impugnación de la idea de normalidad, en tanto pone de manifiesto lo que hay de arbitrario y opresivo en las normas propugnadas por la ideología dominante. Entendida así, la perversión se desliga de sus connotaciones negativas, ya que solo representa un cambio de bien a mal para la cultura o la ideología que fijaron la norma.

En *La semana del asesino* aparece la perversión en dos niveles distintos: por un lado, a nivel narrativo a través de las acciones de su protagonista⁶; por otro, mediante la puesta en escena, que a nivel iconográfico realiza una serie de inversiones sobre determinados motivos en los que se apoya la ideología dominante. Es en este segundo nivel, a través de la enunciación, donde la perversión tiene efectos subversivos para el espectador, ya que revela la existencia de esa realidad normativizada y obliga a tomar una posición ante la misma.

LECTURA DE LA SEMANA DEL ASESINO

La estructura del relato se organiza a partir de dos ejes: los días de la semana que constituyen esa «semana del asesino» anunciada por el título —cada día de la semana viene marcado por la aparición de un rótulo; la película comienza en domingo y finaliza la noche del domingo siguiente— y la sucesión de asesinatos que comete el protagonista. En cuanto a la causalidad que hilvana los acontecimientos narrativos, la cuestión pasaría por dilucidar el porqué de los asesinatos que comete Marcos. Una respuesta guiada exclusivamente por el nivel denotativo de la anécdota narrativa sería: a raíz del intento de ocultar el primer asesinato —accidental—, el resto no sería sino una estrategia para enmascarar aquel y evitar que otros personajes entreguen a Marcos a la policía. El protagonista hace explícita esa negativa a entregarse a la policía a través de varios diálogos. Sin embargo, esclarecer la dimensión política de la película pasa necesariamente por proponer un sentido a nivel connotativo sobre los propios asesinatos. La explicación mayormente aceptada, dada por el propio cineasta, es que los personajes que Marcos asesina encarnan distintas represiones que el personaje rechaza (CASTRO, 1974: 229). Pero la afirmación solo es exacta si consideramos que todos los individuos que asesina Marcos a lo largo del relato comparten una característica común: su interiorización de la ideología dominante y el reconocimiento de

sí mismos en cuanto sujetos interpelados por dicha ideología, aceptando así un lugar y unas funciones dentro del orden social. De ese modo, las víctimas de Marcos, inmersas en el mecanismo de la interpelación, contribuyen tanto a la perpetuación de la ideología como a la reproducción de las relaciones de producción —siguiendo de ese modo el funcionamiento de la ideología y la interpelación desarrollado por Louis Althusser (1988)—.

Frente a ellos, Marcos se presenta desde el primer momento con problemas en cuanto sujeto funcional. Ya en el primer diálogo de la película, que tiene lugar mientras come en el local de Rosa (Vicky Lagos), esta le pregunta por los planes que tiene para el domingo; tras escuchar que va a salir con Paula, le interpela: «A ver cuándo te buscas una mujer para casarte, que ya va siendo hora». Posteriormente, se presenta la relación de Marcos con Paula como anormal. Ella oculta la relación a su familia porque creen que sale con chicos de su edad, y le comenta a Marcos: «No sabes cómo se pondrían si supieran que salgo con un hombre como tú». A punto de regresar a casa, Paula se muestra taciturna. Marcos pregunta qué le sucede, a lo que ella contesta: «A veces pienso que no nos casaremos nunca. Los hombres de tu edad salen con una chica más joven para casarse enseguida. Pero tú no hablas de eso. Solo hablas de la fábrica, de tu trabajo, no de que ganarás más y nos casaremos». Acto seguido sucede el asesinato que sirve de detonante para la trama. Marcos y Paula cogen un taxi; el taxista (Goyo Lebrero), viendo que la pareja se está besando en el asiento de atrás, detiene el taxi y les echa. El taxista les recrimina su actitud, y de nuevo incide en la diferencia de edad de la pareja: «Si fueras hija mía te iba a dar yo. Si aún fuera con un chico de su edad». Marcos y Paula se bajan del taxi sin pagar y el taxista reclama el importe de la carrera; Marcos se enzarza con él en una pelea. Cuando Paula se interpone, el taxista la abofetea al tiempo que dice: «Ahora verás, te voy a sacudir todas las bofetadas que no te dio a tiempo tu padre». En uno de los recursos



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

que se repetirá a lo largo de la filmografía del cineasta, al tiempo que dice esas palabras y levanta la mano, la cámara se posiciona sobre el eje de miradas —a modo de plano subjetivo de Paula—, provocando que el taxista mire directamente a cámara. No hay aquí un efecto distanciador, sino un efecto emocional sobre el espectador, al que se dirige la misma agresión que sufre el personaje en la diégesis, quedando por tanto posicionado también como víctima de la mentalidad reaccionaria que, mediante el diálogo y la violencia física, manifiesta el taxista. Marcos intercede golpeando al taxista con una piedra y huye con Paula del lugar. No saben cómo se encuentra el taxista y hasta el día siguiente no descubrirán su muerte. Ya el primer asesinato supone una primera reacción de Marcos contra una moral reaccionaria; sin embargo, este asesinato es distinto a todos los demás: el taxista no tiene relación alguna con Marcos y la puesta en escena se aleja de un paralelismo que se establecerá después entre el trabajo cotidiano de Marcos, su condición de obrero y el modo en el que asesina a sus víctimas.

Tras una elipsis, un rótulo introduce a continuación el lunes y la jornada laboral de Marcos en la fábrica de caldos Flory. La puesta en escena se construye sobre el carácter disciplinario de la fábrica y su capacidad para organizar la vida de los obreros. Los distintos *travelling* utilizados para mostrar la actividad de Marcos en el matadero



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

evocan con su movimiento recto la linealidad de la producción en serie; y esa producción en serie se traslada a su vez a la producción de los sujetos, algo que queda patente cuando Marcos acude a ver al jefe de personal. En la escena que transcurre en el interior de la oficina del jefe (Ismael Merlo), este, con su secretaria como testigo, le comunica a Marcos que ha sido ascendido. El jefe ofrece un discurso vehemente, en el que explica que no solo han tenido en cuenta para el ascenso los años de experiencia de Marcos, sino también el recuerdo de su madre, trabajadora fallecida en un accidente

en la fábrica. Esta alusión a la madre de Marcos incide en la reproducción de las relaciones de producción: se alude a una obrera, cuyo hijo es también obrero y continúa su labor en la misma fábrica. El entusiasta discurso finaliza cuando el jefe de personal mira a la secretaria y cambia el gesto para solicitar «que pase el siguiente». La planificación de la escena rehúye el empleo de un plano de situación que muestre a los tres personajes juntos en el encuadre, para fragmentarse en planos medios y cortos de cada uno de ellos. Se crea así un triángulo en la planificación en el que la mirada de Marcos, notablemente indiferente, oscila entre la posición del jefe de personal, sentado frente a él, y la posición de la secretaria, que se sitúa a su izquierda. En la puesta en serie se intercalan varios planos subjetivos de Marcos en los que contempla las piernas de la secretaria, que asoman de una generosa minifalda. La mirada de Marcos hace así de eje que une, en el triángulo de la planificación, a un representante de la producción económica con una imagen de la sexualidad.

Será tras la salida del trabajo con su nuevo ascenso cuando Marcos descubra la muerte del taxista y lo discuta con Paula. Ambos, en casa de Marcos, deciden qué hacer. Marcos pide a Paula que confíe en él y dice que no pasará nada. Ambos personajes se besan. La cámara inicia un *travelling* que se aleja de los dos personajes besándose en el sofá para terminar en la cama vacía del dormitorio. Frente a la versión internacional, en la versión española la escena de sexo entre ambos está censurada al completo. Sobre la cama vacía en la que finaliza el *travelling*, se corta a un plano de los dos personajes acostados tras hacer el amor. Paula llora por lo que han hecho —se entiende por los diálogos que ha perdido la virginidad— y Marcos comienza a besarla de nuevo para consolarla. El plano encuadra a los personajes desde la parte inferior de la cama, a través de los barrotes de la estructura, creando así una prisión sobre el acto que están realizando y negando cualquier lectura de las relaciones sexuales como liberación. El



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

acto sexual hace que se produzca una modificación en el pensamiento de Paula sobre su relación con Marcos. Así, ella le plantea que tomen juntos la decisión sobre si contarle o no a la policía el asesinato del taxista. El sexo induce en Paula el pensamiento de un nuevo poder sobre la vida de Marcos: «Después de eso debemos hacer todo juntos», dice señalando al dormitorio. Marcos contesta que su familia ni siquiera sabe que sale con él, pero Paula replica: «Pero hay que decírselo. Porque tú te querrás casar conmigo, ¿verdad?». La respuesta no deja lugar a dudas: el sexo va ligado a una serie de implicaciones sobre la producción de los sujetos en la sociedad capitalista. Para Paula, el acto se une esencialmente a un cambio en la relación que se asienta sobre la idea de constituir la unidad familiar. Así, la liberación de la sexualidad que comienza a producirse en la sociedad española no es una simple liberación del deseo, sino que implica un refuerzo de la sociedad y el discurso patriarcales. No solo eso, sino que, a través de ese nuevo poder que le confiere el acto sexual, Paula se ve ahora en la posición de reclamar también a Marcos un *deber ser* como hombre. Una vez que este se niega de nuevo a acudir a la policía, Paula da rienda suelta a su visión sobre el personaje: «Que confíe en ti. Claro, el hombre maduro, fuerte, seguro. ¿Sabes lo que eres? Un fracasado lleno de miedo. No sé por qué tienes tanto miedo a la cárcel. Total, solo para vivir en esta chabola y seguir toda tu vida sien-

do un obrero». La discusión finaliza cuando, tras besarse, Marcos asesina a Paula estrangulándola⁷. No es la única vez en el relato en que el acto sexual va seguido de un asesinato, ya que pasará lo mismo en el caso de Rosa, el último de los asesinatos que comete Marcos. Y en ninguno de los dos casos se presenta una visión trascendente del binomio sexo/muerte, sino el rechazo de un mecanismo social. Rosa, que sabemos ha pretendido durante un tiempo a Marcos, se acerca a llevarle el desayuno a casa. Los dos mantienen relaciones sexuales; tras el sexo, Rosa pretende limpiar y ordenar la casa, adjudicándose ya un rol en el espacio doméstico, aquel asociado con el matrimonio. Marcos asesina a Rosa por su intento de entrar a limpiar la habitación en la que se amontonan los cadáveres de las víctimas anteriores.

Todos los asesinatos destinados a encubrir la muerte del taxista implican a una serie de personajes vinculados a la institución familiar: tras asesinar a Paula, su novia, Marcos asesina a Esteban (Charly Bravo), su hermano; después a Carmen (Lola Herrera), la prometida de Esteban; y luego a Ambrosio (Fernando Sánchez Pollock), el padre de Carmen. Y todos ellos incluyen una novedad respecto a los dos primeros: la perversión de distintos objetos asociados al trabajo en el matadero —una llave inglesa, un cuchillo, un hacha de carnicero—, que dejan de cumplir su función *natural* asociada a la labor obrera para convertirse en un instrumento de muerte. A su vez, todos los asesinatos suceden en la vivienda de Marcos. En la estructura del relato, la sucesión de las muertes en el espacio doméstico puede resultar inverosímil, pero es una cuestión que carece de importancia desde el punto de vista del sentido, ya que la casa de Marcos se convierte en un *matadero* que pervierte su trabajo en la fábrica.

La perversión no afecta únicamente a las acciones y los objetos, sino también al carácter simbólico de algunas imágenes. Como se ha comentado, Marcos comienza a acumular los cadáveres en el dormitorio de la casa. Tras asesinar a Carmen,

la lleva al dormitorio y la deposita sobre la cama junto a Esteban. El encuadre está compuesto de un modo similar a aquel en el que Marcos besaba a Paula: la posición de la cámara a los pies de la cama usa la estructura a modo de marco interno. Posteriormente, cuando Ambrosio descubre el cadáver de su hija y su prometido, los cuerpos aparecen en la cama cubiertos por una sábana blanca, como si fuesen un matrimonio plácidamente dormido. La puesta en escena pervierte de manera macabra el destino de la pareja, el matrimonio no consumado a causa del asesinato.



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

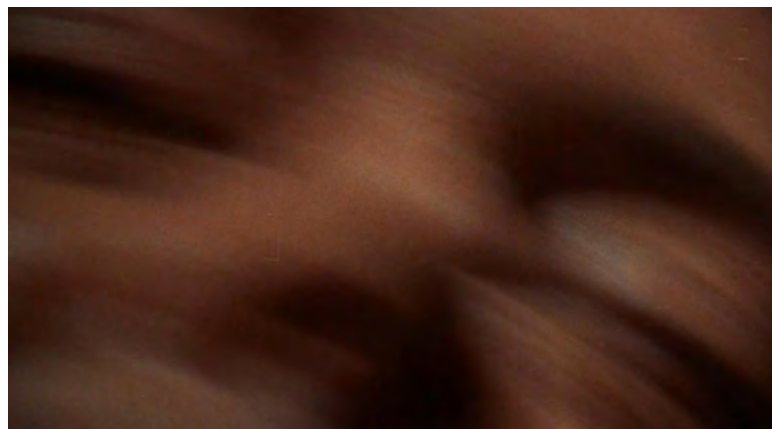
Como se ha indicado con anterioridad, todas las cuestiones planteadas hasta el momento interactúan en el discurso de la película sobre la sexualidad y es ahí donde debe ubicarse a Néstor. La relación entre Marcos y Néstor está planteada

como alternativa a todas las sujeciones que experimenta el primero, y en particular aquellas que conciernen expresamente a la sexualidad. Sin embargo, abordar el sentido de esta relación exige recurrir a la versión internacional, ya que es el componente del relato más mutilado por la censura. Tras los planos a los que hacíamos referencia al comienzo que presentan el paisaje y el exterior de la vivienda de Marcos, un *travelling* se adentra en el interior de la casa. Allí encontramos a Marcos, que se dirige al salón y enciende un cigarro mientras contempla los pósteres de mujeres en bañador



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

que llenan una de las paredes. Después se tumba en el sofá; por corte, una panorámica vertical en sentido ascendente recorre la fachada del edificio de nueva construcción situado frente a la casa de Marcos. Tras la panorámica, un nuevo corte presenta al personaje de Néstor, con el torso descubierto, mirando por sus prismáticos desde una de las terrazas del edificio. A continuación el montaje sigue la estructura habitual de plano-contraplano para articular el punto de vista de Néstor, que, tras contemplar a unos chicos que juegan a la pelota en el descampado, se fija en Marcos a través de la claraboya del tejado de su casa. Aquí empiezan las variaciones entre la versión española y la versión que se distribuyó internacionalmente. En la comparación entre ambas, en la versión española se

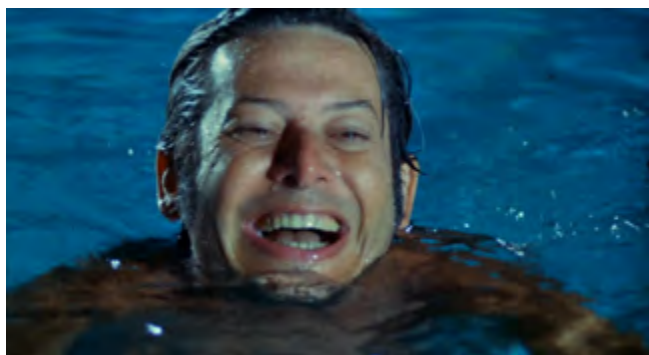


han eliminado primero varios planos de Néstor mirando por los prismáticos⁸. Pero los cortes más graves, hasta el punto de que desvirtúan por completo el sentido de la secuencia, tienen que ver con los pósteres que cuelgan en la pared de la casa de Marcos. En la versión española Néstor observa a Marcos; esto motiva una serie de planos en el interior de la vivienda en los que vemos tumbado al personaje en el sofá. A partir de aquí, la censura obligó a cortar varios planos —en total ocho cortes en el montaje de la versión internacional— que alternan planos detalle de los pósteres con primeros planos de Marcos sacudiendo la cabeza de un lado al otro del encuadre. Configurada así la puesta en serie, Marcos experimenta más turbación que goce con las imágenes de los pósteres, un imaginario masculino típico de la época. La relación conflictiva de Marcos con ese imaginario queda plasmada por dos planos que, a través de marcos internos, muestran al personaje atrapado en el encuadre. El primero de ellos se corresponde con el momento en que Néstor se fija con sus prismáticos en Marcos, quedando este encuadrado por el enrejado de la claraboya. El otro sirve de cierre de la secuencia en ambas versiones: acabada la agitación que sufría el personaje —al menos en la versión internacional—, el encuadre muestra un primer plano de Marcos a través de la rejilla de mimbre de una mecedora; sobre ese encuadre, tres aperturas de la escala mediante *zoom* terminan mostrando al personaje atrapado entre los pósteres —situados



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

por encima del personaje tumbado—, el mobiliario de la casa y la rejilla de la silla. A ese imaginario heterosexual en el que Marcos aparece atrapado,



La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972)

la puesta en serie opone la mirada de Néstor, que erotiza el cuerpo de Marcos a través de primeros planos de su torso sudado.

La amistad entre Marcos y Néstor se desarrolla a lo largo de varias secuencias, en las que ambos personajes quedan perfilados como disfuncionales en relación con su clase social. Así lo enuncia Néstor en una conversación con Marcos: «Estoy pensando que somos dos tipos raros. Yo debería estar, como tú decías, con gente de mi edad, bailando en una discoteca, pasando el verano en Torremolinos y corriendo por las autopistas a 140 por hora; y tú deberías estar casado, con una mujer que empieza a ponerse llenita, un par de críos, pendiente de pagar la letra de la lavadora, y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600». Néstor apostilla después: «Tengo un amigo con mucha barba y gafas muy gruesas, que diría que tú y yo somos dos desclasados». Marcos no entiende la palabra y se muestra extrañado, reafirmando así la falta de conciencia de la clase obrera, algo que aparecerá después en otras películas de Eloy de la Iglesia. El personaje de Néstor se configura así como un

punto de fuga y un espacio de libertad para Marcos, algo que queda patente en la visita nocturna que ambos realizan a una piscina, la secuencia con más cortes impuestos por la censura en la versión española. En esta última, los dos personajes saltan desde un trampolín a la piscina; tras unos planos breves de ambos en el agua, un corte introduce una pequeña elipsis y vemos a los dos personajes sentados en sendas hamacas. Tan escueta descripción contrasta con la secuencia tal y como se rodó y se presenta en la versión internacional. En particular, una vez que han saltado a la piscina, el montaje se demora en los juegos de ambos personajes en el agua. Marcos sonríe abiertamente por primera vez en toda la película; después, ambos personajes continúan el juego sumergiéndose bajo el agua, momento mostrado con distintos planos subacuáticos. El homoerotismo de toda la acción, que concluye con ambos personajes duchándose juntos tras salir del agua, es explícito. Toda la secuencia emplea además una música extradiegética de marcado tono onírico, lo que incide en el efecto de liberación que la relación tiene para Marcos —que no por casualidad se queda dormido de vuelta a casa mientras Néstor conduce—.

Aunque la censura obligó a cortar en la versión española los planos que articulan el deseo entre los dos personajes masculinos —con la excepción de la mirada inicial de Néstor sobre el cuerpo de Marcos—, la relación entre ambos construye un espacio alejado de las normas y obligaciones impuestas por la ideología dominante; un espacio en el que puede constituirse además otra forma de masculinidad. En el cierre del relato, Néstor dejará implícito en un diálogo con Marcos que sabe todo lo que ha sucedido y se ofrecerá a ayudarlo. Marcos, sin embargo, rechaza su ayuda y llama a la policía para entregarse. Final impuesto por la censura⁹ que, sin embargo, no empaña una de las obras más subversivas del cine español en las postrimerías del franquismo. ■

NOTAS

- * Este trabajo se ha realizado en el ámbito del Proyecto de Investigación I+D+i «El cine y la televisión en España de la post-Transición (1979-1992)» dirigido por Manuel Palacio [Ref. CSO2012-31895], Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España.
- 1 Los documentos cuyos datos se emplean aquí corresponden a la caja del Archivo General de la Administración con signatura 36/04220, expediente nº 65.940 de la Comisión de Censura de la Junta de Censura y Apreciación de Películas.
- 2 Para el análisis hemos comprobado dos ediciones internacionales distintas: el DVD distribuido en Reino Unido por Blue Underground y el blu-ray alemán distribuido por Subkulture Entertainment. Ambas ediciones, con el título de *Cannibal Man*, están licenciadas por Atlas International, por lo que comparten metraje.
- 3 En la entrevista de *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Carlos Aguilar y Francisco Llinás le preguntan a Eloy de la Iglesia por la relación de la película con la tradición del esperpento, en la línea de Marco Ferreri o Fernando Fernán-Gómez. La respuesta de De la Iglesia hace hincapié en la presencia de personajes pobres en el cine español de los años cincuenta, incluso en películas con posiciones reaccionarias como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Luego, apunta que toda esa vertiente crítica se perdería en los años siguientes: «Pero cuando surgió el desarrollismo, cuando vinieron los tecnócratas, fue barrido de la pantalla todo lo que podían ser residuos de cine cristiano o falangista radicalizado, como *Surcos* o *El inquilino*. El cine de izquierda no incidió en el tema, y las películas de Bardem, por ejemplo, estaban más centradas en las capas medias, en la pequeña burguesía. [...] En *La semana del asesino* tenía la convicción de que dar el protagonismo a determinada clase social era algo revulsivo» (AGUILAR y LLINÁS, 1996: 111).
- 4 La documentación relativa a la censura previa del guion puede consultarse en el Archivo General de la Administración, caja con signatura 36/05086. El guion conservado en el AGA es la segunda versión, fechada el 29 de julio de 1971, con 219 páginas, y se encuentra en la caja con signatura 36/05584.
- 5 Sin embargo, una vez que los censores vean la película terminada, alguno recriminará en sus apreciaciones el hecho de que se haya aprobado el guion y se haya permitido la existencia de la película. Por ejemplo, en la reunión de la Comisión de Censura del 24 de enero de 1972, Elisa de Lara comenta: «Si no fuera española la prohibiría sin vacilar. [...] Por ello, y con todo el dolor de mi corazón, la apruebo para mayores de 18 años, con la mayor cantidad posible de cortes». En la reunión del 15 de febrero de 1972, De Lara insiste en que la película le parece «repugnante», pero mantiene su argumentación de que ya no puede prohibirse tras la inversión de los productores.
- 6 Uno de los motivos que para Dufrenne separan la perversión de la subversión es la intención del acto. En ese sentido, Marcos no asesina buscando un efecto subversivo sobre el sistema; su reacción es inconsciente, aunque para el espectador suponga una expresión de lo que Dufrenne llama el «sentimiento de lo intolerable» (DUFRENNE, 1980: 45).
- 7 De nuevo, la versión española presenta cortes durante el asesinato respecto a la versión internacional. Los cortes afectan a la duración del asesinato, eliminando planos que alternan entre primeros planos de las bocas de ambos besándose con los dedos de Marcos apretando la garganta de Paula.
- 8 La censura insistió hasta el último momento en que debían cortarse todos los planos de Néstor, lo que llevó a José Truchado a explicar en una carta que, de acuerdo a la «métrica cinematográfica», no podían cortarse los planos de Néstor al usarse su punto de vista en el montaje de la secuencia. Gracias a esto se salvaron los planos del personaje mirando con los prismáticos que quedan en la versión española. Huelga decir que ya en sus informes la censura había entendido que el personaje de Néstor era gay y querían eliminar su presencia tanto como fuese posible.
- 9 Eloy de la Iglesia comentaba al respecto: «Hay que decir que el final de la película no es mío, es una imposición de la censura, e incluso lo rodamos meses después, cuando ya había copia *standard*. Es estúpido que el personaje, así por las buenas, llame a la policía para entregarse» (AGUILAR y LLINÁS, 1996: 110).

REFERENCIAS

- AGUILAR, Carlos y LLINÁS, Francisco (1996). Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy de la Iglesia. En VV.AA., *Conocer a Eloy de la Iglesia* (pp. 97-176). San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- ALTHUSSER, Louis (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BERZOSA, Alberto (2014). *Homoherejías fílmicas. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Josetxo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASTRO, Antonio (1974). *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- DUFRENNE, Mikel (1980). *Subversión/perversión*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- MELERO, Alejandro (2010). *Los placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious.
- PULIDO, Javier (2012). *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. Madrid: T&B Editores.
- TROPICANO, Stephen (1997). Out of the Cinematic Closet: Homosexuality in the Films of Eloy de la Iglesia. En M. KINDER (ed.), *Refiguring Spain* (pp. 157-177). Durham: Duke University Press.

EFFECTOS SUBVERSIVOS DE LA PERVERSIÓN: SEXUALIDAD Y CONSTRUCCIÓN SOCIAL EN LA SEMANA DEL ASESINO

Resumen

El objetivo del presente artículo es realizar una lectura de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972). La película, que sufrió numerosas modificaciones a causa de la censura franquista, emplea la perversión para impugnar los valores de la ideología dominante. En *La semana del asesino* se aborda el vínculo entre la sexualidad y la producción de sujetos funcionales para el mantenimiento del orden social. En ese marco cabe analizar la presencia del primer personaje gay en la filmografía de Eloy de la Iglesia; porque, a pesar de los intentos de la censura por minimizar su presencia en el relato, su relación con el protagonista de la historia contribuye a la desestabilización de los imaginarios masculinos y del discurso patriarcal.

Palabras clave

Eloy de la Iglesia; *La semana del asesino*; perversión; subversión; sexualidad; censura.

Autor

Carlos Gómez acaba de obtener el doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid, donde también desempeña su labor docente. Es especialista en el análisis del discurso fílmico y actualmente prepara una monografía sobre el cine de Eloy de la Iglesia. Contacto: cagomez@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

GÓMEZ, Carlos, (2017). Efectos subversivos de la perversión: sexualidad y construcción social en *La semana del asesino*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 81-94.

SUBVERSIVE EFFECTS OF PERVERSION: SEXUALITY AND SOCIAL CONSTRUCTION IN THE CANNIBAL MAN

Abstract

The objective of this article is to offer a reading of *The Cannibal Man* (La semana del asesino, Eloy de la Iglesia, 1972). The film, which underwent numerous changes on the orders of Franco's censors, uses perversion to challenge the values of the dominant ideology. *The Cannibal Man* explores the connection between sexuality and the production of functional subjects for the maintenance of the social order. In this context, it is interesting to analyse the presence of the first gay character in Eloy de la Iglesia's filmography because, in spite of the attempts by the censors to minimise his presence in the film, his relationship with the protagonist of the story contributes to the destabilisation of masculine imagery and of the patriarchal discourse.

Key words

Eloy de la Iglesia; *The Cannibal Man*; perversion; subversion; sexuality; censorship.

Author

Carlos Gómez recently completed a PhD in Audiovisual Communication at Universidad Carlos III de Madrid, where he is also a member of the faculty. He is a specialist in the analysis of filmic discourse, and is currently preparing a monograph on the films of Eloy de la Iglesia. Contact: cagomez@hum.uc3m.es.

Article reference

GÓMEZ, Carlos, (2017). Subversive Effects of Perversion: Sexuality and Social Construction in *The Cannibal Man*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 81-94.

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

DE LO BANAL A LO INDISPENSABLE. PORNOCHANCHADA Y CINEMA NOVO DURANTE LA DICTADURA BRASILEÑA (1964-1985)

EMMA CAMARERO

EROTISMO VERSUS DENUNCIA SOCIAL: LAS DOS CARAS DEL CINE BRASILEÑO BAJO LA DICTADURA

Magnífica 70 (Cláudio Torres, Conspiração Filmes y HBO: 2015-) es el nombre que recibe la serie de televisión que se ha convertido en el fenómeno audiovisual brasileño más reciente. En ella se retrata la realidad cinematográfica de Brasil durante la primera mitad de la década de 1970, los llamados años de plomo de la dictadura que se extendió desde el golpe de Estado de 1964 hasta la elección como presidente de Tancredo Neves en 1985. Esta producción, de estética muy cuidada, con grandes dosis de humor negro y un estilo de rodaje contemporáneo, es uno de los productos actuales de mayor éxito, entre otros, de la cadena latina HBO.

A lo largo de trece capítulos, *Magnífica 70* utiliza el universo de los años setenta del barrio de Boca do Lixo en São Paulo y cuna del cine erótico, uno de los géneros cinematográficos más deman-

dados y taquilleros en Brasil durante la dictadura. Bajo esa realidad supuestamente frívola, se esconde un guion donde las referencias a la represión, la libertad y la censura son constantes. Su protagonista es un estereotipo del brasileño de la época; lleno de contradicciones, está casado con la hija de un general cercano al régimen, trabaja en la Oficina de Censura Federal y se obsesiona con una de esas actrices cuyo físico desbordante la hacía candidata a protagonizar ese subgénero que en Brasil se llamó tan gráficamente *pornochanchada*. Bajo el telón de fondo de un país superficialmente dedicado al cine de masas, esta producción muestra toda una realidad social marcada por el control estatal de toda creación, incluido el cine.

Magnífica 70 es un entretenido producto que no deja de hacer una despiadada crítica social al régimen de aquel entonces, pero con el foco en la recreación de un universo de productores sin escrúpulos y sin ninguna pretensión artística ni, en teoría, política. La factura técnica de la serie



Magnífica 70 (C. Torres, 2015)



es impecable, y aunque se articula algún que otro estereotipo en la construcción de la trama y los personajes, pasan inadvertidos por el ritmo de un relato ágil y el constante desenfreno de conflictos que se disparan.

Este tipo de producciones actuales tan cuidadas nos confirman que el cine brasileño se encuentra hoy más vigente que nunca. Fruto de esa misma fascinación por la producción cinematográfica de Brasil durante la dictadura, en 2011 el Museo Reina Sofía de Madrid presentó «Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)», un recorrido por la intensa y revolucionaria actividad que tuvo lugar en el ámbito cinematográfico brasileño durante el período más duro de la dictadura, a finales de los 60 y principios de los 70, y que nos habla del interés que despierta el cine brasileño fuera de sus fronteras. Son películas de autores tan significativos como Hélio Oiticica, Neville d'Almeida, Raymundo Amado, Glauber Rocha, Eduardo Coutinho o Rogério Sganzerla, entre otros. Se trata de documentos audiovisuales indispensables para entender la producción cultural de lo que sucedió en Brasil en los años 60 y 70, y dibujan la otra cara de esa rebelión contra la censura en Brasil que también representó, a su manera, el cine netamente erótico materializado en la *por-nochanchada* y *Boca do Lixo*.

Hoy Brasil vive un momento político que poco tiene que ver con los años de plomo en los que la

generación de cineastas brasileños más creativa del siglo xx tuvo que lidiar con el Estado y sortear la censura para sacar adelante sus proyectos. Pero, sin embargo, la realidad social que subyace en muchas de las películas realizadas bajo la dictadura no ha cambiado demasiado, incluido ese persistente erotismo que parece inherente a la sociedad brasileña. Sigue existiendo además lo que podría llamarse «hambre de justicia social», y prueba de ello es el trabajo de los nuevos directores brasileños. El periódico *El País* titulaba en 2014 un artículo como «El cine brasileño golea Nueva York». En él Marcela Goglio, directora del *Latinbeat*, el festival de cine latinoamericano del Lincoln Center de Nueva York, afirmaba que el cine brasileño «es una explosión porque es tanta la producción y tan variada, desde películas muy experimentales a más convencionales: de todo tipo de géneros, hay comedias eróticas, hay *thrillers*, hay retratos personales, hay muchísimo documental; y vienen de todos los rincones del país». (CRESPO, 2014).

Habría que plantearse entonces si existe un nuevo, novísimo cine brasileño, heredero del *Cinema Novo* y/o de las comedias eróticas de *Boca do Lixo*. Igualmente, si hay razones para hablar de un nuevo grupo o generación de cineastas comprometidos socialmente o que abordan el erotismo y el sexo en términos semejantes a como lo hicieron los directores brasileños de los setenta. Todo

apunta a que, aunque es innegable la influencia de los cineastas de los años sesenta y setenta en directores actuales como Felipe Barbosa o Fernando Coimbra, el individualismo y los temas personales pesan demasiado en las películas actuales.

«Yo no considero que pertenezca a ningún grupo» explica Fernando Coimbra, «pero sí tengo muchos amigos cineastas que empezamos con cortos y ahora hemos hecho nuestros primeros largos. No somos un movimiento organizado como fue el *Cinema Novo* en los sesenta, pero sí pertenecemos a la misma generación y tenemos cosas en común, como el interés por flirtear con cualquier género, y tratar no sólo temas sociales, de pobreza y violencia, sino hablar también de amor, de relaciones, de la clase media» (CRESPO, 2014).

Todas estas manifestaciones, al amparo especialmente de festivales de cine, no pueden engañarnos; el cine brasileño ha sido, y es de alguna forma, uno de los grandes olvidados en la cultura cinematográfica internacional, a pesar de la cantidad y calidad de películas que cada año produce. Al pensar en el cine en Brasil, son producciones como *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002), *Estación central de Brasil* (*Central do Brasil*, Walter Salles, 1998) y *Tropa de élite* (*Tropa de Elite*, José Padilha, 2007) algunos de los escasos títulos conocidos por el gran público. Se trata de películas que han alcanzado un gran reconocimiento en festivales y que tratan temas como la denuncia social, el machismo o la explotación sexual, temas que las emparentan con los revolucionarios e inconformistas directores que trabajaron bajo la dictadura y su sistema de censura.

A través del estudio del contexto y la realidad histórica en que nació la *pornochanchada*, y analizando, por un lado, el proceso creativo de estas películas —guion, rodaje, puesta en escena, montaje— y, por otro, los documentos que sobre estas redactaban los censores del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas (DCDP), se llega a la conclusión de que tras el erotismo y el sexo se escondía también una tímida revolución ideológi-

ca que ni siquiera la censura y sus herramientas de represión pudieron frenar. A su manera, consiguieron cambiar el modelo social, y comenzar a liberar a la mujer de su rol de objeto erótico para convertirla en un ser independiente capaz de decidir sobre el placer y la sexualidad. Sin embargo, la importancia de ese cine erótico en la creación de una conciencia colectiva de rechazo al régimen ha sido infravalorada en comparación con el cine social.

El cine brasileño de este período (1964-1985) se expande, por tanto, mucho más allá del *Cinema Novo*, que es su cara más visible, y que tiene en la decadencia su *leitmotiv*; el hambre, la dictadura, las masacres, la corrupción. También existió bajo la dictadura un tipo de cine que consiguió burlar a la censura hasta el punto de conseguir que esta tolerara la mayor parte de las producciones que se llevaron a cabo en Boca do Lixo durante la década de 1970. Bajo el nombre de *pornochanchada* se escondían producciones de contenido erótico y tímida libertad sexual, enmarcadas en géneros como el policíaco o el de terror, que llenaron las salas de cine y que fueron una constante fuente de enriquecimiento para sus productores.

LA CENSURA FRENTE AL CINE SOCIAL Y AL CINE ERÓTICO. CONTEXTO HISTÓRICO

En 1964 la dictadura se instaura en Brasil y hasta 1985 toda la vida cultural se verá marcada por su presencia. El cine no será una excepción pero, cuando se produce el golpe de Estado, la revolución del llamado *Cinema Novo* ya está en marcha y es imparable. A nivel internacional, el prestigio del cine brasileño había alcanzado cotas inimaginables, y los nuevos procesos de creación fílmica eran tan revolucionarios y personales como los que se estaban viviendo, por ejemplo, en Francia durante esos mismos años. Bajo este contexto represivo, pero de intensa creatividad, el tema de la sexualidad en Brasil estaba en alza, tanto en producciones contestatarias como comerciales. Surge

una versión de comedia erótica que hasta 1972 va a priorizar el humor mucho más que la sexualidad, que apenas era sugerida. Ese humor estaba basado en hechos cotidianos protagonizados por actores y actrices conocidos por el gran público a través de la televisión, que mantenían conversaciones pueriles llenas de equívocos, y con algunas insinuaciones eróticas.

Algunas de esas producciones anteriores a 1972 —dirigidas, además, por realizadores de prestigio— llevaban títulos tan sugerentes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* [Cada doncella tiene un padre que es una bestia] (Roberto Farias, 1966), *As cariocas* [Las cariocas] (Fernando de Barros, Roberto Santos y Walter Hugo Khouri, 1966) o *Adulterio à brasileira* [Adulterio a la brasileña] (Pedro Carlos Rovai, 1969), entre otros títulos. Como afirma Nuno Cesar Abreu (2006: 139), al conciliar estos productos sexualidad y comedia, conseguían mantener un diálogo efectivo con el público y con una *nova juventude* formada por todas las clases sociales, que escuchaba rock o pop y se movía dentro de movimientos contestatarios y de rechazo a la dictadura. La *pornochanchada* brasileña podía equipararse al «destape» del cine español de la misma época, sometido también a una dictadura y consumido en parte por una nueva generación para la que el desnudo femenino y el sexo, en clave de comedia, eran una vía de escape de la política represiva.

Prácticamente al mismo tiempo que nace la *pornochanchada* y coincidiendo con la llegada de la dictadura, junto a este cine de corte popular y de temas banales sin ningún trasfondo político o de lucha social, directores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra o Carlos Diegues configuran las bases intelectuales y filmicas del *Cinema Novo*. Cuando el nuevo régimen trata de limitar la libertad de expresión de los cineastas, ya es tarde. Aunque, en Brasil, la libertad para expresar las opiniones políticas se convirtió casi en un acto de heroísmo y se incrementó la represión política durante los años siguientes, lo que forzó a

muchos de estos artistas al exilio, el cine brasileño ya había triunfado en festivales internacionales y se había convertido en un fenómeno imparable. Se trató eminentemente de un fenómeno urbano, aunque no solamente centrado en Río y São Paulo, sino que tuvo grandes centros creativos en Minas Gerais, Brasilia, Salvador o Recife. Pero no puede dudarse de que fueron la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y el barrio de Boca do Lixo en São Paulo los focos de efervescencia que aglutinaron al grupo más numeroso de cineastas, intelectuales y guionistas.

EL RESULTADO MÁS CONTUNDENTE ES UNA AMPLIA PRODUCCIÓN BAJO SELLO PSEUDO-ESTATAL DE PELÍCULAS CON CARGA ERÓTICA E INCLUSO CASI PORNOGRÁFICAS, A VECES CON ALTAS DOSIS DE VIOLENCIA, PERO CARENTES DE CUALQUIER TIPO DE CONTENIDO POLÍTICO O SOCIAL QUE PUDIERA DAÑAR LA IMAGEN DEL RÉGIMEN

Ese proceso creativo tuvo dos vertientes: una marcada por el género de la comedia erótica, localizada esencialmente en las producciones de Boca do Lixo, y otra caracterizada por la originalidad, la creatividad y el sentido de lucha social. Esta última quedó irremediablemente marcada por la coyuntura política del país y por el Acto Institucional n° 5 (AI 5) de 1968, conocido como «el golpe dentro del golpe», y que suspendió las garantías constitucionales: «Desató la violenta maquinaria represiva: desapariciones, secuestros, tortura, exilios y la actuación de los grupos paramilitares bajo la firma de los Escuadrones de la Muerte, extendió el clima de terror, la desmoralización y una fractura social que subyace en buena parte de las películas. En este ambiente asfixiante, en el que “quien no está conmigo está contra mí”, difundido



Arriba. Publicidad de *Adulterio à la brasileira* (P. C. Rovai, 1969)
Abajo. *Adulterio à la brasileira* (P. C. Rovai, 1969)

popularmente con el eslogan *Brasil ame ou deije*, la identificación del artista o del cineasta con la figura “del otro” marginal, el bandido, el fuera de la ley o el guerrillero se presenta como un imperativo ético» (CARBALLAS, 2011).

A menudo, y a pesar de existir una ley en Brasil que obligaba a que parte de la cuota de pantalla de los cines exhibiese películas nacionales, estas producciones quedaban fuera de los circuitos, bien por causa de la acción del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas (DCDP), bien por una industria poco dispuesta a distribuir las. En medio de este ambiente represivo se produce una excepción. *El bandido de la luz roja* (O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla, 1968), exponente del llamado cine marginal brasileño, se convierte en un éxito de taquilla, a pesar de las profundas convicciones políticas contrarias a la

dictadura de su director. Si comparamos este filme de escaso presupuesto, basado en hechos reales y perteneciente al género policíaco, con algunas de las producciones de comedia erótica del momento que llenaban las salas de cine, como la ya citada *Adulterio à brasileira* de Pedro Carlos Rovai, observaremos puntos en común vinculados, precisamente, al erotismo y al sexo. La presencia de mujeres como objeto de deseo masculino, sometidas a la voluntad del hombre y cuya finalidad es satisfacer a este, ya sea por voluntad propia o a la fuerza, son constantes en ambas películas. En *El bandido de la luz roja* esa relación erótica viene relacionada, la mayor parte de las veces, con la violencia —el sexo no consentido o la fascinación que ejerce el delincuente en la mujer, que se deja seducir—, mientras que en *Adulterio à brasileira* el sexo también es algo peligroso pero, en este caso, vinculado al deseo de lo prohibido, de lo ajeno. En definitiva, a ese tradicional trasfondo adúltero que tanto predicamento ha tenido en el espectador de todos los tiempos. La diferencia principal entre uno y otro cine de cara a la censura estribaba no tanto en el tratamiento del erotismo como en las ideas que sus directores esgrimían y que, de una forma más o menos sutil, trataban de «esconder» tras la presencia del sexo en sus películas. Casi todos los autores y cineastas del cine marginal o *Cinema Novo*, al margen de que sus creaciones fueran más o menos sub-

El bandido de la luz roja (R. Sganzerla, 1968)



versivas, eran colocados en el punto de mira del aparato represor por sus ideas políticas. Prueba de ello es el documento desclasificado que, en 2014, la llamada Comisión Nacional de la Verdad de Río de Janeiro que investiga los crímenes y violaciones de derechos humanos durante la Dictadura —aunque sin ningún poder jurídico o penal—, entregó a Paloma Rocha, hija del cineasta Glauber Rocha. El informe, con fecha de 1971, pertenece al Centro de Informaciones de la Aeronáutica, el organismo de represión brasileño, y en él se relatan las relaciones artísticas de Glauber, las características «izquierdistas» de su estética expresada en el *Cinema Novo* brasileño, y también entrevistas que el cineasta dio a la prensa inglesa y que fueron consideradas como subversivas¹.

Cabe preguntarse, ante este panorama de falta de libertad creativa, cómo es posible que, a pesar de la represión y la censura, estos años sean considerados como uno de los momentos más ricos, variados y complejos del cine brasileño, y donde el erotismo, tan perseguido en otros países por considerarse enemigo de los valores tradicionales, tuvo un lugar destacado. Reflexionando sobre el papel de las dictaduras en la represión cinematográfica, encontramos que Brasil supone una excepción dentro de su entorno latinoamericano, donde también podemos incluir a España y Portugal. Si bien el cine brasileño durante la dictadura, en la década de 1970, se benefició de ciertas ayudas provenientes del Estado, especialmente a través de Embrafilme, el criterio de selección, burocracia y favoritismo que esta agencia ejercía fue, de hecho, la forma de control gubernamental sobre la producción cinematográfica. Pero ese control se basaba más en una censura política que cultural o moral. El resultado más contundente es una amplia producción bajo sello pseudo-estatal de películas con carga erótica e incluso casi pornográficas, a veces con altas dosis de violencia, pero carentes de cualquier tipo de contenido político o social que pudiera dañar la imagen del régimen. De alguna forma, los cineastas que trabajaban con

subvenciones estatales se mantuvieron al margen de reivindicaciones políticas para trabajar en aras de un cine comercial, que llenaba las salas, pero que carecía de cualquier sentido social, aunque el tema de la libertad sexual estuviera más o menos presente. En cambio, los cineastas independientes, muchas veces apoyados por otros países o incluso trabajando desde el exilio, quedaron fuera de este circuito comercial de distribución de películas, pero también libres en cierta manera para realizar las películas bajo sus propios criterios. La consecuencia directa fue que muchas de las mejores creaciones filmicas de este momento no se estrenaron en Brasil hasta después de la caída de la dictadura y la desaparición de la censura.

Quedó así un espacio vacío de control que, desde el exilio o la clandestinidad, los cineastas brasileños que desde principios de los años sesenta estaban revolucionando la manera de hacer el cine decidieron ocupar. La represión de la dictadura nada podía hacer contra ellos a nivel internacional, y los métodos narrativos revolucionarios de muchas de estas películas las llevaron a alcanzar prestigio mundial y a alzarse con numerosos premios en festivales de cine. Se trataba de películas que hablaban de luchas por reformas sociales y proyectos nacionalistas como *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964), candidata a la Palma de oro en Cannes; *Los fusiles* (Os fuzis, Ruy Guerra, 1964), Oso de plata en el festival de Berlín; *El desafío* (O desafio, Pablo César Saraceni, 1965); o *Macunaima* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), ganadora del festival de Mar del Plata. En el fondo, no dejaban de ser un producto de éxito, cuyos autores tenían que ser controlados o al menos vigilados por la censura, y, de hecho, muchos fueron perseguidos, encarcelados o tuvieron que exiliarse. Pero, al proyectarse sus creaciones esencialmente fuera de las fronteras brasileñas, hacían poco o nulo daño a la creación de una conciencia social nacional más o menos afecta a los nuevos aires políticos liderados por la dictadura. En cualquier caso, no

**LA COMEDIA ERÓTICA QUE SURGE
A MEDIADOS DE LOS SESENTA TRAÍA
IMPLÍCITA UNA DENUNCIA O RECHAZO
HACIA EL MODELO DE FAMILIA
TRADICIONAL, LA VIRGINIDAD Y LA
CASTIDAD**

podemos olvidar que, en casi todas estas películas, al igual que en el cine erótico comercial, se hacía uso del sexo y el desnudo como herramientas de liberación y de oposición a la sociedad tradicional.

La reflexión sobre las particularidades de las dos líneas que protagonizan la producción cinematográfica bajo la dictadura en Brasil, la *pornoanchada* y el cine social, nos obliga a mirar a otras realidades nacionales para entender la forma en la que, en Brasil, el cine burló a la censura. La manera en la que los períodos políticamente oscuros, faltos de libertad y llenos de represión, son para los cineastas un revulsivo que les induce a expandir su creatividad y llenarla de contenido social, en Brasil también tuvo una vertiente erótica de falso aperturismo. Cineastas, pero también escritores, periodistas e incluso historiadores, parecen entender que el cine era el único espacio creativo que quedaba sin ocupar, y en el que la libertad de expresión era capaz de encontrar fórmulas para esconderse y revelarse con toda su fuerza ante la sociedad que reflejaba y defendía: «Aquel tipo de cine reivindicativo trató los temas más candentes de la época. Era un cine fuera del sistema, de las convenciones y de las referencias, en ocasiones un cine fuera de la ley. Era un cine trasgresor y comprometido en la temática y con un lenguaje visual atípico en sus esquemas narrativos. No hay narración alguna, en ocasiones la experiencia o la vivencia entra a formar parte de la película,

se incorpora en el cine, rompe la pasividad del espectador frente al filme» (CARBALLAS, 2011).

Danielle Parfantieff de Noronha afirma, al referirse al cine en Brasil bajo la dictadura, que «hablar de memoria y dictadura incluye diversas tensiones que reivindican las representaciones sobre censura, olvido y verdad –convertidas en categorías políticas y de disputa–, inclusive sobre la forma en cómo la sociedad comparte el sentido de nación tanto de este período como del presente» (PARFANTIEFF, 2013: 235).

Pero, mientras que en países del entorno latinoamericano e incluso europeo, como España y Portugal, las dictaduras se caracterizaron por intentar fraguar una imagen cinematográfica de corte casi propagandístico, que fuera también sustentadora del régimen de turno, en Brasil la producción cinematográfica derivó en dos vertientes enfrentadas teóricamente en el mensaje, pero que utilizaban la imagen audiovisual como vehículo de liberación social y/o sexual, y que nada tenían que ver con el perfil propuesto desde el poder político. La censura toleró así ciertas licencias cinematográficas marcadas por la presencia más o menos explícita del sexo, pero fue inflexible con los mensajes claramente sociales o subversivos. Este cine estuvo representado por las producciones llevadas a cabo en Boca do Lixo y se centró, sobre todo, en películas de temática banal, cargadas de erotismo, humor y equívocos. La otra vertiente, fuera de los circuitos comerciales del país, fue la protagonizada por los líderes del *Cinema Novo* y los nuevos cineastas afines, que siguieron trabajando con bajos presupuestos, revolucionando la narración cinematográfica, y hablando también de erotismo y sexo, pero con parámetros completamente distintos a los utilizados en la *pornoanchada*. El impacto de estas películas en sus nacionales fue escaso a corto plazo porque, salvo casos excepcionales, no entraron en los circuitos comerciales hasta el final de la dictadura.

Controlando las salas de proyección, la dictadura se aseguraba la represión de ideas revolucio-

narias e izquierdistas sin necesidad de utilizar a cada momento la navaja de la censura. Para ello utilizaba medios expeditivos pero que no podían vincularse de facto con el régimen. Una de las acciones más frecuentes era dejar en manos de grupos populares, en teoría independientes, el asalto a salas de cine donde se proyectaban películas del *Cinema Novo*. Uno de los casos más llamativos tuvo lugar el mismo año que llegó la Dictadura, en 1964. Carlos Diegues, uno de los más importantes ideólogos del cine brasileño, estrenaba *Ganga Zumba*, la historia de una rebelión de esclavos en el Brasil colonial. A pesar de que el guion se refería a unos hechos de tres siglos atrás, terroristas de movimientos anticomunistas asaltaron los cines ante la pasividad de las fuerzas del orden. La revuelta provocó que el gobierno censurara la película y la retirara de las salas.

La revolución cinematográfica brasileña estaba en marcha, pero la mayoría de los brasileños solo podía ver en el cine la parte de ella que hablaba de liberación sexual y erotismo. Hasta después de la caída de la dictadura en 1985, Brasil no sería consciente de su verdadero alcance y dimensión.

EL CINE ERÓTICO BRASILEÑO QUE SOBREVIVIÓ A LA CENSURA

Tanto productores como exhibidores en Brasil eran conscientes de que las películas, una vez pasaran por las manos del Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas, sufrirían algún tipo de censura parcial o total. A través de la aplicación del complejo sistema de reglas no escritas sobre lo que podía ser o no censurable, los productores trataban de amortiguar los daños ya desde el rodaje, evitando en la medida de lo posible que un exceso de celo de los censores, durante la fase de montaje, pudiera obligar a rodar de nuevo parte de la película, con el consiguiente encarecimiento. La censura parcial, llamada *cortes*, excluía de la exhibición secuencias enteras o parte de estas donde el censor entendía que aparecían gestos, posturas

o conversaciones inapropiadas para la moral o el mensaje de la dictadura, o como solían denominar los censores «que ofendiesen la moral y el decoro público». La censura también se ocupaba de limitar la edad para poder ver una película, y emitía los llamados sellos de «Buena Calidad» y «Libre para la exportación». Pero, si un film era censurado por completo, suponía de facto la prohibición de exhibirse en todo Brasil.

Los criterios para la censura podían dividirse en dos grandes grupos. El primero, de consecuencias más graves para la película y su director, se refería a instigar contra la autoridad, atentar contra el orden público o contra los derechos y garantías individuales. En el otro grupo los criterios eran bastante más ambiguos, como la presencia de elementos capaces de generar angustia u ofensivos para alguna religión.

Aunque referida a la capacidad censora de la dictadura en Portugal, las razones argumentadas por Piçarra Ramos (2013: 91) tienen vigencia en el cine en Brasil de este período: «Es innegable que una estética nueva es una mirada interrogativa hacia nuevos temas. Es importante analizar esa mirada porque en muchas de esas películas la Censura, incapaz de entender el nuevo lenguaje, no encontró razones para amputar».

Muchos de los cineastas de este período estuvieron en el punto de mira de los militares, sufrieron registros y amenazas. Muchas veces, las cintas del rodaje fueron requisadas, algunos fueron detenidos y a otros se les desterró de Brasil, como el caso de Rogério Sganzerla. Algunos tuvieron la suerte, si es que puede llamarse así, de poder conservar el material rodado durante años, aunque sin poder editarlo. Es el caso del director Sérgio Muniz, quien en 1971 rodó en la clandestinidad su documental sobre los crímenes del Escuadrón de la Muerte *Voce também pode dar um presunto legal* (cuya traducción literal sería «Usted también puede ser un difunto guay»), y que tuvo que esperar hasta 2006, nada menos que treinta y cinco años, para estrenarlo.

El propio Sganzerla, quien junto con Julio Bressane creó la mítica productora *Belair* en Río de Janeiro en 1970, tenía una visión de la represión que los creadores independientes sufrían en Brasil que podríamos calificar casi de «romántica»: «A mi parecer, no es una sorpresa si el artista moderno es llamado un fuera de la ley [...]. En realidad, ese encanto está agotado, pero no las condiciones que nos hacen destruir los valores dentro de una sociedad que nos oprime [...]. Yo, por ejemplo, me margino para afirmar mi vergüenza por el Brasil de hoy» (SGANZERLA, 2007: 11).

La censura, en general, fue algo más magnánima con la *pornochanchada* que con el *Cinema Novo*, a pesar de que ciertos sectores del aparato represor abogaban por una actuación más firme contra las comedias eróticas. Estas películas generalmente pasaban el visto bueno del censor con unos pocos cortes en las escenas donde el cuerpo femenino aparecía desnudo, y con el calificativo de «para mayores de 18 años». Este hecho se debió en gran parte a la importancia económica de estas producciones como generadoras de ingresos que, de forma directa o indirecta, llegaban a las arcas del Estado, hasta el punto de que la dictadura consentía que productores y exhibidores de Boca do Lixo determinaran el género erótico o semi-pornográfico de las películas por criterios de facturación y éxito en taquilla. Una rara corriente de liberación dentro del cine brasileño, ya que la dictadura fue realmente opresora con el resto de producciones cinematográficas.

Se realizaban así películas donde productores y directores trataban de llegar a un acuerdo con la censura previo al montaje definitivo. Para ello se trataban aspectos como, por ejemplo, de qué forma debían ser encuadrados los cuerpos femeninos, o qué rol podían desempeñar policías y militares en una ficción. Una constante negociación sobre diálogos, desnudos y escenas de cama que llegaban a filmarse varias veces hasta que el censor quedaba satisfecho con el resultado. Incluso previamente al paso por el órgano de la censura, la película se

llegaba a proyectar de forma extraoficial a los censores «afines», con la finalidad de solicitar su opinión (SIMÕES, 1999:168).

La comedia erótica que surge a mediados de los sesenta traía implícita una denuncia o rechazo hacia el modelo de familia tradicional, la virginidad y la castidad, aunque muchas de ellas terminaban con un final feliz de boda y triunfo de la virtud. Surgen así producciones cada vez más críticas con un modelo de sexualidad impuesto por las autoridades, modelo que tratan de sortear productores y distribuidores a fuerza de resultados comerciales. Pero, en el fondo, lo que se buscaba era beneplácito de unos espectadores cada vez más descontentos con la moral impuesta por el régimen, y que buscaban formas de evadirse de esa atmósfera opresora a través de fantasías cinematográficas cargadas de sexo y erotismo. Ese intento de encontrar un camino para mostrar ciertas libertades y hacerlas llegar al público, escondidas bajo una superficial capa de erotismo, no siempre pasó desapercibido a la censura, como puede observarse por las anotaciones que un censor realizaba de la película *Jardim de Guerra* [Jardín de Guerra] (Neville D'Almeida, 1970): «Está intelectualizada, destinada a una audiencia pseudointelectual, por lo que desde nuestro punto de vista no gustará al gran público a causa de su lenguaje distante, intelectual y sin sentido práctico [...]. El director mezcla la política con el sexo con la intención de atraer la atención sobre la película. Creo que debe prohibirse a menores de 18 años y exhibirse con los cortes ya solicitados» (PINTO, 2001: 376).

A pesar de que los criterios de la censura variaban según el caso y el contexto, nunca se toleraba la visión de órganos sexuales o vello púbico, la práctica explícita de sexo y las insinuaciones homosexuales u otras consideradas «desviadas» a no ser que se abordaran de forma jocosa. Tampoco eran bien vistas las mujeres sexualmente activas e independientes. La presencia del hombre-sátiro, sin embargo, era una constante en estas películas y, en un entorno netamente machista, era casi

siempre tolerada. La comedia erótica en general trataba de evitar cualquier cuestión moral o de pensamiento que pudiera suponer sobrepasar los límites de la Censura. Aun así, fueron constantes las manifestaciones al Ministerio de Justicia de un sector ultraconservador de la sociedad para que estas producciones «pornográficas, inmorales y violentas» fueran completamente censuradas.

En este clima de persecución y cercenamiento del cine, los propios funcionarios censores trabajaban en una continua tensión, aterrorizados con la posibilidad de que, en medio de tanta escena erótica, el director hubiera disimulado algún sutil mensaje subversivo que se escapara a su observación. Para ello, la censura llevaba a cabo lo que podríamos llamar «cursos rápidos de actualización» para mejorar las capacidades censoras de sus funcionarios, pero que en realidad los dejaban aún más perplejos para llevar a cabo su labor: «Si los mensajes yuxtapuestos están en todos lados y surgen en cualquier momento, pueden pasar desapercibidos. Ante esa hipótesis el censor que examina la película y no es capaz de detectar ningún mensaje, ¿qué debe hacer? Hablar con un jefe [...]. Él está lo suficientemente atento y predispuesto para identificar los supuestos momentos donde la ideología “roja” se esconde entre los planos de una película» (SIMÕES, 1999: 153).

La censura en Brasil jamás permitió películas que propiciasen un cuestionamiento del orden establecido. Por ello, directores como Joaquim Pedro de Andrade o Nelson Pereira dos Santos serían considerados por el órgano federal como una fuente potencial de peligro para un público considerado vulnerable y tutelado por el Estado.

Para entender en concreto cómo la censura actuó en Brasil para controlar las decenas de producciones de corte erótico que cada año se estrenaban en las salas de cine, hemos analizado tanto el guion, la puesta en escena y el montaje, como el proceso de censura al que fue sometida la película *Amadas e violentadas* [Amadas y forzadas] (Jean Garret, 1976), una *pornochanchada* perteneciente,

según Abreu (2006), al segundo período del ciclo de Boca do Lixo (1976-1982). Se trata de un período en el que se produjeron películas en cadena de los más variados géneros, pero con el sexo y el erotismo como protagonistas, dirigidas y producidas por grandes profesionales y que obtuvieron un gran éxito de taquilla. De hecho, esta película del género policíaco, producida y protagonizada por David Cardoso, fue una de las diez más taquilleras ese año en Brasil.

LOS PROPIOS FUNCIONARIOS CENSORES TRABAJABAN EN UNA CONTINUA TENSIÓN, ATERRORIZADOS CON LA POSIBILIDAD DE QUE EN MEDIO DE TANTA ESCENA ERÓTICA EL DIRECTOR HUBIERA DISIMULADO ALGÚN SUTIL MENSAJE SUBVERSIVO QUE SE ESCAPARA A SU OBSERVACIÓN

El protagonista de *Amadas e violentadas*, Leandro Kopecky, es un joven rico traumatizado por las muertes violentas de sus padres que no consigue relacionarse normalmente con mujeres. Por ello mata a sus acompañantes y escribe estos asesinatos en novelas que son un gran éxito, hasta que un policía y una periodista comienzan a sospechar de él.

La censura, una vez analizada no solo la película en toda su extensión y escena por escena de forma pormenorizada, sino también a todo el equipo de rodaje y los actores por si podían considerarse subversivos, dio el certificado, válido desde febrero de 1976 a febrero de 1981, así como los sellos de Buena Calidad y Libre para la Exportación. En los documentos que los censores redactaron sobre la película, ampliamente analizados por Lamas (2013: 162-174), consta que fueron tres los técnicos que avalaron el film, solicitando la clasificación de «impropio para menores de dieciocho

años, sin cortes». Era usual que cada película tuviera que pasar el visto bueno de tres censores, pero, además, *Amadas e violentadas* tuvo que pasar también por manos del director de Servicio de la Censura de las Diversiones Públicas. Uno de los censores escribió en su pormenorizado informe: «Se enmarca en el género policíaco moderno, con asesinatos de fondo sexual, pero la película se aleja de exteriorizar un contenido obsceno, procurando preservar una buena trama, evidentemente con el objetivo de llevar al público un espectáculo serio, con los errores propios de un personaje loco, pero sin evidenciar escenas o situaciones morbosas» (LAMAS, 2013: 173).

Asesinatos, escenas de violencia y sexo, por momentos rozando el sadismo, no parece que incomodaran al censor al ser productos de un *personagem insana*. Probablemente, la mente perturbada del protagonista —y que sus acciones se achacaran a la locura, aunque estas incluyeran prácticas satánicas donde sexo y violencia se mezclaran a partes iguales— liberó a la película a los ojos del censor, a quien solo las escenas de mujeres desnudas le parecían motivo para clasificarla para mayores de dieciocho años, ya que «todas las escenas de exposición del cuerpo femenino y masculino se enmarcan dentro de los límites aceptables para el DCDP, así como los procedimientos narrativos utilizados en dichas secuencias resultan eficaces en ese sentido» (LAMAS, 2013: 1273).

Amadas e violentadas es un ejemplo de lo que fue una tendencia bastante usual en la manera de actuar de la censura en la gran mayoría de las películas eróticas de Boca do Lixo. En este caso concreto, la película superó la censura sin prácticamente cortes, solo con la indicación de cine para adultos. Ante la falta de un mensaje subversivo o contestatario, a los censores lo único que les preocupaba era poner ciertos límites a la exposición del cuerpo, principalmente el femenino.

El cine erótico, cuidando la manera en la que era rodado, superaba así las barreras marcadas por una censura que justifica el desnudo y el sexo



Amadas e violentadas (J. Garret, 1976)

por necesidades del guion. Salvo que las escenas implicaran un mensaje social —la liberación de la mujer, la igualdad entre sexos, la injusticia, la lucha de clases—, rara vez era cortada. Surge así un cine erótico que entre 1964 y 1985 tuvo un enorme predicamento entre el público brasileño, cada vez más osado en sus contenidos eróticos hasta rozar la pornografía en películas como *Mulher Objeto* [Mujer Objeto] (Silvio de Abreu, 1981).

La censura actuó a partir de un modelo de normas sobre el sexo y el erotismo, separando aquellas actitudes que consideraba normales de las desviadas, como el caso de la homosexualidad. Fue

la propia autocensura, que llevaron a cabo los productores y directores para evitar cortes o la prohibición de la exhibición de una película, la que actuó como verdadera acción higiénica entre lo que la dictadura consideraba aceptable o censurable.

CONCLUSIONES SOBRE UN FENÓMENO QUE SUPERÓ A LA CENSURA

El cine erótico brasileño o *pornoanchada*, en lo que al mensaje se refiere, no puede calificarse, por tanto, de original o revolucionario en su enfrentamiento con la censura, pero sí en su capacidad para superar barreras formales y mostrar mucho más de lo que a priori estaba permitido. La revolución del cine brasileño nació bajo el signo de los conflictos sociales y la polarización de un país que pasó de un período políticamente convulso a un marasmo dictatorial que paralizó o relegó al exterior cualquier atisbo de cine con conciencia social o de denuncia. Fue en esa época de luchas por reformas sociales cuando se delineó el horizonte de películas que asombraron al mundo como *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha pero que, en cambio, estuvo vetada para los brasileños durante muchos años.

No hay que olvidar el contexto histórico y social internacional en el que se enmarcan las producciones brasileñas tanto del *Cinema Novo* como de Boca do Lixo. Por un lado, tenemos fenómenos sociales revolucionarios como el Mayo del 68 de París, con lemas como «prohibido prohibir» o «la imaginación al poder», liderado por los jóvenes y marcado por un profundo sentimiento de cambio social del que no escaparon los cineastas brasileños más contestatarios. Pero al mismo tiempo se empezó a plantear una sexualidad más libre; la aparición de la píldora anticonceptiva, a principios de la década de los sesenta, permitió a la mujer poco a poco ejercer un papel activo en la revolución sexual, cuestionando su rol de subordinación al hombre y reivindicando su derecho al placer físico. En medio de todo este contexto histórico y

social, no es de extrañar que la censura brasileña tratara de ser más indulgente con aquellas manifestaciones cinematográficas de corte erótico que con aquellas que contenían un mensaje social. Fueron además aquellas películas donde el cuerpo desnudo aparecía dentro de un contexto simbólico u onírico, alejado en el mensaje de una realidad meramente sexual, las que sortearon a los censores con mayor éxito. El DCDP utilizó además la restricción de «mayores de 18 años» para evitar cortes más radicales en las escenas eróticas y permitir un esparcimiento del público que las autoridades entendían mucho menos peligroso que el que podían provocar los filmes de contenido social subversivo.

Se concluye, por tanto, que la *pornoanchada* fue tolerada por el hecho de que casi siempre los productores actuaron a partir del conocimiento de lo que podía o no podía ser presentado en la pantalla. La autocensura estuvo presente en la forma en la que se mostraba el cuerpo, utilizando recursos como la caricaturización de los personajes o las desviaciones psicológicas para justificar la presencia del desnudo o las escenas de sexo. Además, la institución familiar solía ser respetada, ya que el adulterio, salvo cuando se presentaba en clave de humor, casi siempre era castigado. Los personajes que cometían actos de violencia o excesos sexuales lo hacían por necesidades de un guion que los presentaba, por una razón u otra, como seres fuera de la normalidad. Y, por último, los directores delimitaban al máximo la forma en la que el cuerpo femenino quedaba expuesto a la cámara para evitar cortes en el montaje y ahorrar así en costes de producción.

En Brasil la dictadura encumbró al cine erótico no por sus cualidades narrativas, sino por sus rendimientos en taquilla y por difundir una falsa imagen de aperturismo ideológico que le venía muy bien al régimen para ocultar, bajo esa permisividad hacia lo erótico, otros excesos represivos que afectaban a parte de la sociedad brasileña. Pero la censura solo consiguió a medias su obje-

tivo de mantener a raya los mensajes subversivos del cine erótico, ya que cada desnudo que pasaba la criba de los censores, cada escena de sexo donde el placer físico femenino se hacía evidente y no sufría cortes, suponía para la sociedad brasileña un sutil avance en su lucha por las libertades individuales y colectivas.

En definitiva, la generación de cineastas brasileños que trabajaron durante los años de plomo consiguió hacer de la represión un lenguaje, y permitió a Brasil tener un cine vivo y actuante en espera del fin de la dictadura militar. ■

NOTAS

- 1 Recuperado de <<http://www.laizquierdadiario.com/La-dictadura-brasilena-persiguió-al-cineasta-Glauber-Rocha>> [20/12/2015]

REFERENCIAS

- ABREU, Nuno Cesar (2006). *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: UNICAMP.
- CARBALLAS, Mónica (2011). *Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)*. Recuperado de <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/pdf-ciclo-brasil.pdf>> [19/12/2015].
- CRESPO, Irene. (2014, 10 de julio). El cine brasileño golea en Nueva York. *El País*. Recuperado de <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/10/actualidad/1405018654_127314.html> [10/12/2015].
- LAMAS, Caio Túlio Padula (2013). *Boca do Lixo. Erotismo, pornografia, e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo: Universidad de São Paulo.
- PARFENTIEFF DE NORONHA, Danielle (2013). Cinema, memória e ditadura civil-militar no Brasil: (re)formulações do discurso sobre a nação em Batismo de Sangue. En E. CAMARERO, M. MARCOS RAMOS (coord.), *De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI: Actas del II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués* (pp. 235-244). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PIÇARRA RAMOS, Maria do Carmo (2013). Cortar o olho da liberdade: colonialismo e censura estado-novista. En E. CAMARERO, M. MARCOS RAMOS (coord.), *De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI: Actas del II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués* (pp. 85-95). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PINTO, Leonor (2001). *Les arts de représentation et leurs rapports avec la censure au Brésil après 1964: Le processus de Roda Viva, 1997*. Recuperado de <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> [10/03/2016]
- SGANZERLA, Rogério (2007). *Rogério Sganzerla*, col. Encontros. Río de Janeiro: Editorial Azougue.
- SIMÕES, Inimá (1999). *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac.

**DE LO BANAL A LO INDISPENSABLE.
PORNOCHANCHADA Y CINEMA NOVO DURANTE LA
DICTADURA BRASILEÑA (1964-1985)**

Resumen

Durante la Dictadura en Brasil convergen, por un lado, el cine erótico de las producciones del barrio de Boca do Lixo, en São Paulo, que dio lugar a la *pornochanchada* y, por otro, el *Cinema Novo* que convirtió al cine brasileño en un fenómeno intelectual internacional. Al reflexionar desde una perspectiva histórica sobre el cine brasileño durante la dictadura, la conclusión es que ambos modos de hacer cine conllevaban una revolución ideológica y formal que ni siquiera la censura y sus herramientas de represión pudieron frenar. La importancia de ese cine erótico en la creación de una conciencia colectiva de rechazo al régimen ha sido infravalorada en comparación con el *Cinema Novo*. Bajo el erotismo de estas producciones se escondía también una lucha basada en la afirmación de la sexualidad como camino hacia la libertad que consiguió burlar a menudo a los censores. Un proceso cinematográfico que hoy resulta indispensable para conformar la memoria de aquellos años.

Palabras clave

Cinema Novo; *pornochanchada*; Boca do Lixo; cine social; censura; revolución.

Autor

Emma Camarero (Cádiz, 1971) es documentalista y profesora adjunta en la Universidad Loyola Andalucía. Es especialista en comunicación audiovisual, *broadcast* y cine documental, con más de 40 publicaciones científicas y más de 10 documentales dirigidos. Es directora del Congreso Internacional de Cine en Español y Portugués (CIHALCEP) e investigadora del proyecto europeo *Elearning, Communication and Open-data: Massive Mobile, Ubiquitous and Open Learning (ECO)*. Es miembro del jurado del *Corporate and Awards TV Festival* (Cannes). Contacto: ecamarero@uloyola.es

Referencia de este artículo

CAMARERO, Emma, (2017). De lo banal a lo indispensable. *Pornochanchada y Cinema Novo durante la dictadura brasileña (1964-1985)*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 95-108.

**FROM THE BANAL TO THE INDISPENSABLE:
PORNOCHANCHADA AND CINEMA NOVO DURING
THE BRAZILIAN DICTATORSHIP (1964-1985)**

Abstract

The period of the dictatorship in Brazil was marked by the convergence of two cinematic movements: on the one hand, the erotic films produced in the Boca do Lixo neighbourhood in São Paulo, which gave rise to the *pornochanchada*; and on the other, *Cinema Novo*, which turned Brazilian cinema into an international intellectual phenomenon. An analysis of Brazilian cinema during the dictatorship from a historical perspective reveals that both these movements brought about a revolution of ideology and of form that neither the censors nor their tools of repression could restrain. However, the importance of erotic cinema in the creation of a collective consciousness that rejected the regime has been underestimated in comparison with *Cinema Novo*. Concealed behind the eroticism of these productions there was also a struggle based on the affirmation of sexuality as a path towards freedom that often succeeded in outwitting the censors, constituting a cinematic process that is indispensable today for the construction of the memory of those years.

Key words

Cinema Novo; *pornochanchada*; Boca do Lixo; protest films; censorship; revolution.

Author

Emma Camarero (b. Cádiz, 1971) is a documentary filmmaker and assistant professor at Universidad Loyola Andalucía. She is a specialist in audiovisual communication, broadcasting and documentary film, with more than 40 scientific publications and more than 10 documentaries to her credit. She is the director of the Congreso Internacional de Cine en Español y Portugués (CIHALCEP) and a researcher on the European project *Elearning, Communication and Open-data: Massive Mobile, Ubiquitous and Open Learning (ECO)*. She is also a jury member for the Cannes Corporate Media and TV Awards. Contact: ecamarero@uloyola.es

Article reference

CAMARERO, Emma, (2017). From the Banal to the Indispensable: *Pornochanchada and Cinema Novo during the Brazilian Dictatorship (1964-1985)*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 95-108.

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 EROTISMO Y LA FORMA COMO SUBVERSIÓN EN LAS MARGARITAS

ORISEL CASTRO

YORK NEUDEL

LUIS GÓMEZ

La censura es una herramienta para relegar lo obvio y lo clasificable. Siempre que una obra ambigua permite interpretaciones múltiples, el burocrata se ve enfrentado a un pantano de exégesis. El momento crítico en el que la sospecha traslapa la certeza se convierte en el punto de partida para un juego de escondite entre el artista y el funcionario.

Una de estas travesuras es la película *Las margaritas* (Sedmikrásky, Věra Chytilová, 1966) que en 2016 cumple cincuenta años. Trata de dos jóvenes¹ que, para ser invitadas a comer, seducen permanentemente a hombres mayores. No tienen trabajo ni pareja, actúan sin escrúpulos y fuera de las normas. Aisladas de la sociedad, están a punto de hundirse en su anarquismo que no conoce salvación.

El presente artículo hace un análisis del uso del erotismo y de la ambigüedad del lenguaje cinematográfico como formas de crítica a un sistema de gobierno pro-soviético, burocrático y conservador. A través de un acercamiento al concepto

de erotismo de George Bataille, se interpreta la representación de los personajes principales del filme. Además, se exploran los recursos narrativos que relacionan a la película con otras artes como la *performance* y se ahonda en el discurso de la directora y su adscripción al movimiento vanguardista de la *Nueva Ola Checa*. El artículo ubica el fenómeno de *Las margaritas* en un contexto histórico y examina su lenguaje cinematográfico como vehículo de la ideología y postura de la autora: la forma como arma de subversión.

En comparación con otros movimientos de la Nueva Ola se ha escrito poco, en inglés o español, sobre el cine checo. Sin embargo, esta película no pasó inadvertida en la literatura. Además de las reseñas de Clouzot (1968) o Miljević (1995), Weidner (2016) ha escrito sobre el tema de la sustentabilidad y la idea del dadaísmo en *Las margaritas* comparándola con *Nova Express* (1964) de William Burroughs. Sorfa (2013) analiza la imagen de la mujer en la obra de Chytilová y en *Los amores de una rubia* (Lásky jedné plavovlásky, Miloš Forman,

1965). Por otro lado, el artículo *Banquet of Profanities* de Katarina Soukup (1998) busca los vínculos entre la comida y la subversión.

Otros libros tematizan en general el fenómeno de la *Nueva Ola Checa* y sus representantes (HAMES, 2005; 2009; OWEN, 2013) y proveen cronologías desde el absurdo, la vanguardia, hasta la animación checa y eslovaca. Alice Němcová Tejkalová, Filip Šára y David Sorfa (2015) dedican un capítulo a la guionista y directora de arte de *Las margaritas*, Ester Krumbachová, que en los textos no ha encontrado la atención que merece². Šmejkalová (2001) examina la censura en la literatura checa y la tesis doctoral de Huebner (2008) abarca el tema del erotismo en las obras de la artista surrealista Marie Čermínová, alias Toyen, que fue miembro del grupo surrealista *Devětsil* —sospechoso por sus tendencias burguesas, su interés en el jazz y en las películas de la cultura popular occidental (HUEBNER, 2008: 85). *Devětsil* fue una de las fuentes de inspiración para la *Nueva Ola Checa* en los años sesenta. A pesar de la gran cantidad de bibliografía sobre esa tendencia, apenas se enfatiza en el erotismo como una herramienta para pasar la censura.

Después de enfocar el contexto histórico de la cultura checoslovaca en general, este artículo analiza el concepto de erotismo de Bataille para aplicarlo a la película *Las margaritas* y relacionarlo con la ambigüedad en la experimentación formal como herramienta de subversión.

CONTEXTO HISTÓRICO

Las margaritas pasó por los controles del Consejo Checoslovaco de Publicación e Información, que aprobó el guion. No obstante, la película no se basaba estrictamente en la escritura, sino que fue el resultado de muchas improvisaciones en las que el guion solamente era uno de los elementos del experimento (LÉGER, 2015: 63). Sin embargo, en el contexto de su estreno en mayo de 1967, Jaroslav Pružinec se quejó, en nombre de veintiún miem-

bro del parlamento, de las películas *La fiesta y los invitados* (O slavnosti a hostech, 1966), de Jan Němec, y *Las margaritas*, de Věra Chytilová, que representaban un derroche de dinero. Según él, las obras fueron producidas con financiamiento público en los estudios Barrandov, pero: «[...] no tienen que ver con nuestra República, el socialismo y los ideales del comunismo. [...] Tenemos que preguntar a Němec y Chytilová, ¿dónde está el aprendizaje respecto al trabajo, a la política o al entretenimiento para nuestros obreros en las fábricas, en el campo, en las construcciones o en otros lugares? Pedimos una explicación a los trabajadores culturales: ¿cuánto tiempo más van ustedes a molestar a los obreros honrados, pisando los logros socialistas? ¿Por qué tenemos soldados en las fronteras que nos defienden de nuestros enemigos [...] mientras pagamos un dineral a nuestros enemigos de adentro que pisan y destruyen [...] los frutos de nuestro trabajo?» (PRUŽINEC, 1967)³.

En tiempos en que los agricultores del país tenían grandes dificultades para superar los problemas de la producción, la película fue considerada como no apropiada para el público checoslovaco (SEAL, 2012). De tal modo, *Las margaritas* desapareció pronto de las pantallas nacionales, junto con *La fiesta y los invitados*. A su vez, su distribución internacional fue prohibida. Debido a su gran popularidad entre los obreros, *Las margaritas* aún circulaba esporádicamente (SEAL, 2012; LIM, 2001: 37). La directora Chytilová fue castigada con la prohibición de trabajo entre 1969 y 1975 por Miroslav Müller, un político intransigente y responsable de asuntos culturales del Partido Comunista Checoslovaco después de la Primavera de Praga (RUPNIK, 1975).

A pesar de recibir varias invitaciones, Chytilová no pudo asistir a festivales internacionales o recoger personalmente el gran premio del Festival de Bergamo, Italia, en 1966, para la película. Se quedó sin trabajo y se dedicó a la vida familiar hasta que apeló públicamente contra las sanciones a través de la carta *Quiero trabajar*, que estaba diri-

gida al presidente Gustáv Husák (CHYTILOVÁ, 1976: 17-20). Mediante esas líneas, y apoyada por la presión internacional, pudo finalmente reanudar su carrera artística con *El juego de la manzana* (Hra o jablko) en 1977. En un contexto en el que el cine era administrado por el Estado, los directores eran empleados públicos y dependientes de las instancias estatales (ELSAESSER, 2005: 70), los productores de las películas eran idénticos a los censores y pertenecían al establecimiento del Partido Comunista. A menudo se prohibían los trabajos sobre la base del nombre del director y sus afinidades políticas, en lugar de considerar el trabajo en sí (OWEN, 2013: 10). Chytilová manifestaba que su obra fue malinterpretada por los censores, quienes no entendieron que ella condenaba a sus protagonistas (Chytilová, en LIM, 2001: 38).

En el caso de *Las margaritas* se criticaba el derroche de comida, pero, en realidad, la incompreensión debido al uso de una dramaturgia revolucionaria, inusual, circular y sin mensaje claro («¿Dónde está el aprendizaje [...] para el obrero?») llamaba la atención de los funcionarios. El potencial destructor de la obra disgustaba, pero, ¿qué papel jugaba el erotismo en una película llena de desnudez y seducción?

EL PAPEL DEL EROTISMO EN LA PELÍCULA

El erotismo aquí es un mecanismo para la crítica a un sistema enmarcado en el conservadurismo de la Checoslovaquia de los sesenta, donde la etiqueta y el buen comportamiento, en especial de las mujeres, era el camino a seguir. Las protagonistas en su liberación femenina se muestran como el símbolo contrario a una sociedad estática, y el erotismo es su fórmula para cumplir con este fin. Su vestuario, su corporalidad y su fonética se distinguen radicalmente del hábito de sus prójimos masculinos en trajes.

Bataille menciona que el erotismo es «un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente» (BATAILLE, 1997: 35). Cuando el

espectador ve el mundo surrealista al que este dúo lo traslada, percibe una pérdida de conciencia de los personajes a su alrededor: ellas son ahora las amas del sentido, de la razón. Representan una crítica a la sociedad corrupta y de doble moral al burlarse del deseo que provocan en los hombres que no podrán poseerlas. Los burócratas con los que se relacionan —esos hombres de traje que las invitan a comer en restaurantes elegantes— son el blanco de su burla, pero los mecanismos de seducción que ellas utilizan funcionan también en el espectador. Los censores mismos podrían sentirse seducidos y burlados a su vez. Las margaritas no tienen deseos: todo lo que hacen es parte de una estrategia de seducción y crítica subversiva.

Lo que llama la atención es su capacidad transgresora y su aparente inconciencia de los límites. Uno de los aspectos en el que Bataille pone énfasis es en la angustia que se siente cuando se transgrede, es decir, cuando se comete un pecado. Pero las protagonistas no sienten esa angustia, sino que esta es trasladada a su entorno, por lo que los hombres a su alrededor son seres mortificados por ellas y los únicos que las ignoran son los trabajadores.

Encontramos tres pecados capitales de las margaritas con los que desafían la religión: la gula, la lujuria y la pereza.

Las margaritas son insaciables. Aunque esto no represente erotismo a simple vista, las sensaciones se trasladan a quienes las rodean. Su forma de comer no llega a ser grotesca, pero sí transgresora contra la prohibición y la etiqueta. No es gratuito que sean los postres sus manjares predilectos: su dulzura enmarca este doble sentido de la moral y las buenas costumbres.

Las margaritas personifican la lujuria. Bataille dice que «la experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido» (BATAILLE, 1997: 43). Ellas se presentan como la prohibición y a la vez como el deseo, son el límite intraspasable, intocable, inalcanzable. Julie, en este caso, es «la

ES EL RACIOCINIO EL QUE PERMITE ESTABLECER PARÁMETROS SOBRE LO QUE ES CORRECTO HACER. ESA ES UNA POSIBLE CRÍTICA A ESTA COLECTIVIDAD REALMENTE CONSUMIDA POR LA LABOR PARA EL ESTADO. ABSORBIDOS Y SIN ALMA, LOS PROLETARIOS YA PERDIERON SU ÍNDOLE Y SU RAZÓN

sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia» (BATAILLE, 1997: 43). Su pretendiente le reprocha cómo lo trata, y ella, desde las mariposas, se le exhibe colocando límites, prohibiéndole su acceso. El pretendiente no la poseerá y ella será al final el límite, el erotismo puro. Él solo puede mostrar angustia y pavor al no entender el amor como ella. Este juego de seducción está dirigido al espectador al mismo tiempo, que espera una escena de sexo y se queda en la interrupción y el acto fallido.

Por último, la pereza es un pecado que se contrapone al trabajo como elemento que «introdujo una escapatoria, gracias a la cual el hombre dejaba de responder al impulso inmediato, regido por la violencia del deseo» (BATAILLE, 1997: 45). El deseo sexual es contrastado por la labor del proletario y esto establece el límite entre el deseo y el acto. Si bien el trabajo no desvía el pensamiento erótico por completo, sí lo aísla. Es el raciocinio el que permite establecer parámetros sobre lo que es correcto hacer. Esa es una posible crítica a esta colectividad realmente consumida por la labor para el Estado. Absorbidos y sin alma, los proletarios ya perdieron su índole y su razón. «Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido» (BATAILLE, 1997: 46), esto último es lo que ha pasado, han perdido el impulso de sobrepasar los límites, ellas no requieren ponerlos porque ellos no los necesitan, no los van a transgredir.

En la labor prima la razón, y las margaritas son todo menos eso. «La mayor parte de las veces, el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo» (BATAILLE, 1997: 47). Las muchachas han sido abandonadas, los trabajadores no se contagian de sus impulsos, ni siquiera las ven, solo las ignoran porque ellas son invisibles ante la razón del trabajo. Su abandono es tal que ellas prefieren volver a este mundo onírico donde son el centro de la atención y, a la vez, el límite y la transgresión. Ellas son la fiesta encarnada, son ese llamado a la celebración sin medida ni descanso. Son el derroche tan contrario a lo que una sociedad comunista representa, que lleva por lema y símbolo el trabajo en sí. En este caso desde Bataille se puede interpretar una evidente crítica al sistema de producción: «[p]or excelencia, el tiempo *sagrado* es la fiesta. La fiesta no significa necesariamente [...] un levantamiento en masa de las prohibiciones; ahora bien, en tiempos de fiesta, lo que está habitualmente prohibido puede ser permitido, o incluso exigido, en toda ocasión» (BATAILLE, 1997: 72-73).

Las margaritas representan, a través de su derroche, la sacralidad de la fiesta y, por esta razón, son intocables. Sin embargo, Bataille se refiere a un tiempo concreto para festejar; pero la fiesta para ellas es interminable. En contraste, para los demás la responsabilidad de trabajar es lo perpetuo, por eso sus prohibiciones siguen férreas.

Por otra parte, las margaritas son esas jóvenes consideradas nínfulas⁴ a las que Nabokov hace referencia. El término se describe como el «pequeño demonio mortífero entre el común de las niñas» (NABOKOV, 1975: 11). Además establece que los hombres deben tener diez años o más que ellas para caer en sus artilugios sexuales y someterse. Como podemos evidenciar, seducen a su alrededor para después abandonarlo. Desde la falsa infantilidad atrapan a los hombres que se pierden en sus sacrílegos juegos de sensualidad desbordada entre la etiqueta y el buen comportamiento. Incitan a la transgresión de las prohibiciones de la sociedad de

las que ya no son parte, pero que quieren, de algún modo, destruir.

Al final, cuando la misma autora, desde su voz deificada (omnisciente y omnipotente), las quiere ahogar para castigarlas por sus acciones, se presenta la última exposición de erotismo: el sacrificio. Bataille dice que «el sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella» (BATAILLE, 1997: 95). Los personajes no mueren literalmente, solo se transfiguran en una nueva forma, pero el hecho de que no mueran nos explica también su condición de seres sin vida, sin alma. Son unas muñecas producto de la imaginación de Chytilová que revelan todo lo hipócrita del sistema. Son esas crisálidas que han roto su capullo y emergen del agua para reconstruir lo que han destruido, pero no vuelve a quedar como estaba, sino que ahora está deformado, y esta nueva representación hace dudar lo que es correcto.

Por esa separación del ideal socialista, esta película fue controversial en su momento, pero sigue siendo una pieza incómoda y fascinante a sus cincuenta años. ¿Qué hace Věra Chytilová con este filme que logra pasar la censura sin comulgar con los preceptos socialistas? La clave está en tres ingredientes que se combinan en *Las margaritas*: además del erotismo, la ambigüedad y la experimentación formal.

LA AMBIGÜEDAD Y LA EXPERIMENTACIÓN FORMAL COMO ELEMENTOS SUBVERSIVOS

La ambigüedad aparece desde la secuencia de apertura, con una especie de montaje intelectual⁵ que sugiere cierta marcialidad distorsionada e interrumpida: se alternan rítmicamente trozos de película que muestran una rueda dentada en movimiento regular con tomas aéreas de explosiones y bombas. Las imágenes de la rueda se acompañan de una música como de banda de guerra y los insertos de las explosiones pasan en silencio.

Después de los créditos, vemos a las margaritas por primera vez en una imagen bidimensional y simétrica de las dos sentadas en bikinis de estampados a cuadros y maquillaje exagerado. Las chicas se mueven y hablan sin mirarse, en un amaneramiento teatral y alejado de toda intención de realismo. El sonido de nuevo establece un juego de sincronía, sustituyendo los sonidos reales por un chirriar de madera en primer término que coincide con los movimientos de las muchachas. Otra vez, el montaje manierista sugiere una idea para presentar a las protagonistas: son muñecas, marionetas o simplemente están alienadas y aburridas.

El carácter contestatario de los personajes femeninos se presenta desde la primera acción de hurgarse en la nariz y sigue con el diálogo que explicita el punto de partida y el objetivo de las protagonistas: jugar y romper esquemas. Como no pueden hacer nada —se yuxtapone la imagen de las dos chicas con otra toma de archivo de una pared que se derrumba— deciden que van a jugar a ser vírgenes, a ser niñas y a ser malas en un mundo que está mal y que no las comprende. Dicen el texto con teatralidad y falsedad deliberada, como actuando, sin intención de realismo y se completan la frase una a la otra, solo para interrumpir luego la complicidad y el acercamiento con acentos aparentemente dramáticos o violentos, que terminan siendo otra parte del juego.

Es un juego para el espectador. Las protagonistas no revelan la profundidad psicológica ni la verosimilitud que de ordinario se necesitaría para que la audiencia se identifique y se involucre en el relato⁶. Son como muñecas malcriadas, marionetas de la directora con las que seduce al espectador y luego lo incomoda por no darle lo que espera. En el artículo *Héroes alienados: marxismo y la nueva ola checoslovaca*, Hames (2014) relaciona la película de Věra Chytilová al tema de la alienación, que conectaría el relato con el marxismo: «Chytilová se enfoca en dos adolescentes que parecen vivir en un vacío y deciden que como el

mundo está corrompido, ellas lo estarán también. No se les da una psicología desarrollada y ambas son intercambiables. El filme parece un *collage* de cortos episodios en los que ellas se involucran en actividades destructivas» (HAMES, 2014: 162-163)⁷.

Hames entiende los actos de las protagonistas como muestra de su alienación, pero no se fija en cómo esa forma reflexiva, episódica y lúdica de la película usa a las protagonistas como objetos con los que juega la directora. Son parte del paisaje. Solo a veces parecen tener voluntad y, prácticamente nunca, deseos: «Si bien se ha debatido mucho el rol de estas heroínas (Chytilová dice que intentaba criticarlas), y el filme está abierto a muchas interpretaciones, tiene sentido ver su comportamiento en un contexto social más amplio —el vacío de un mundo con valores falsos» (HAMES, 2014: 163)⁸.

La estructura discontinua de la narración propicia ese efecto de *collage* y reflexividad. Los experimentos con el color, la velocidad, la exposición y el movimiento lo reafirman. El relato se organiza en fragmentos impresionistas de las acciones de estas dos chicas y su *performance* vivo, que consiste en seducir, engañar y humillar a los hombres con la promesa de consumación sexual para obtener satisfacción, diversión, comida y subversión.

Como no existe un objetivo último en la dramaturgia, la acción no progresa hasta un clímax. Es una sucesión de *actos interruptus* que estructuran la narración sin *crescendos*, por acumulación. La fascinación se opera por la distancia misma entre la directora y sus protagonistas. No nos deja acercarnos, conocer a las muchachas o crear empatía con sus vulnerabilidades, pero nos insinúa su cercanía en el juego que la película establece con el espectador. Las chicas se rebelan ante un mundo hipócrita. Se *corrompen* voluntariamente para responder a un mundo corrupto, y eso las hace simpáticas y hasta heroicas, pero sin elixir. No hacen nada por los demás, sino solo para pasar el tiempo. Son irreverentes y atrevidas, pero no tienen una motivación trascendente

y eso nos obliga a separarnos de la fórmula clásica de la narración.

Esa falta de motivación las aleja del ideal socialista y distancia a la película de ese ideal de representación, porque no las castiga ni las redime. No es una clara crítica a la burguesía, a la burocracia, ni a lo ocre de la sociedad checoslovaca de los sesenta. No es directa, no hay mensaje. El simbolismo se queda en sugerencia y funciona a distintos niveles. Las muchachas se comen la manzana, pero no tienen deseos. Sus actos tienen siempre un fin marcado por la voluntad de rebelarse, de *portarse mal*, pero no consiguen ninguna satisfacción, no cambian ni reciben ninguna epifanía. No hay salvación en la repetición existencial y sin objetivo último, y esa visión pesimista de la sociedad y del futuro es absolutamente contraria al espíritu del realismo socialista, al discurso triunfalista del comunismo.

Además, las heroínas son individuos marginados que buscan separarse de la masa, particularizarse hasta las últimas consecuencias. El dilema moral, que dicen tener, es otra máscara cínica de su mirada sobre la realidad y sobre sí mismas. La directora también finge condenarlas en la escena cerca del final en que las amenaza con dejarlas hundirse y luego las rescata bajo la condición de que reparen sus actos de destrucción y sean buenas. En el desenlace aparecen cubiertas con papel de periódico y se mueven mecánicamente sobre la mesa para reparar los platos rotos y susurrando su arrepentimiento y promesa como juego final, ambiguo, pero deliberadamente irónico y poco real. Por último, la lámpara que cae del techo de forma estilizada —otra vez con un amaneramiento de la obturación— parece terminar sus vidas pero la directora hace uso del efecto Kuleshov⁹ en un «montaje prohibido», como lo llamaría Bazin (1990)¹⁰. Nunca vemos la colisión en una sola toma, solo podemos inferirla por la yuxtaposición de la toma de la lámpara, la toma de ellas asombradas y el corte brusco. Este es un truco que intencionalmente extiende la masca-

rada y el juego hasta el desenlace mismo, con disfraz de postura moralizante de la autora, que esconde otra crítica oblicua y un final abierto. No es casual que Chytilová desdeñe la verosimilitud haciendo uso de ese «montaje prohibido», porque así ofrece pistas de la ironía sobre su propio relato y representación, que nos abre la posibilidad de distancia.

Otro de los puntos de contacto entre la ambigüedad crítica y la experimentación formal es el carácter performático de la actuación y la irre realidad de los personajes-muñecas de las margaritas. Weibgen (2009) describe la escena de *performance* en la Checoslovaquia de los sesenta, señalando un antes y un después de la inmolación de Jan Palach en la Plaza de Wenceslao en 1969. Dice Weibgen que incluso el acto de Palach «invita a la audiencia a verlo como una pintura entre otras y no solo como a una persona»¹¹ (WEIBGEN, 2009: 63) al relacionarlo con la obra performática de artistas posteriores: «Presentado por cada uno de estos artistas como una unidad no fijada y alterable, el cuerpo se convierte en una herramienta de reconocimiento con el mundo: no una zona liminal por la que pasa información entre la sociedad y el ser, sino una pantalla en la que el sentido se puede inscribir y mostrar» (WEIBGEN, 2009: 55)¹².

En el caso de la película de Věra Chytilová, las protagonistas son cuerpos y no personas reales. Son imágenes hermosas y coloridas que forman parte del material de la obra —uno de esos materiales que se combinan y superponen en forma de *collage*—. Al mismo tiempo, son cuerpos que se regodean en la experiencia sensorial y la ritualizan en el exceso de esa experiencia, lo que las acerca a la lógica de la *performance*. Las margaritas seducen con esa belleza convencional de los cuerpos, pero usan el exceso de la experiencia corporal —el constante y desmesurado comer y beber que termina en el banquete desperdiciado— como protesta y subversión del *statu quo*.

Weibgen cita al teórico del arte Miško Šuvaković para reflexionar sobre la escena del *happening*

y de la *performance* en la Checoslovaquia comunista y su sentido político: «en un ambiente así, la lúdica, el anarquismo individual y el arte experimental eran vistos únicamente como una provocación política y un ataque a la normalidad social»¹³ (Šuvaković en WEIBGEN, 2009: 58). La forma experimental de la estructura dramática, del montaje y, en general, de la representación discontinua y estridente es una apuesta por la ruptura de todo lo convencional. Sin embargo, Weibgen trae a colación la palabra «provocación» para separar la intención artística del acto directamente político, como el de Jan Palach, que sí tiene un claro mensaje.

NO HAY SALVACIÓN EN LA REPETICIÓN EXISTENCIAL Y SIN OBJETIVO ÚLTIMO, Y ESA VISIÓN PESIMISTA DE LA SOCIEDAD Y DEL FUTURO ES ABSOLUTAMENTE CONTRARIA AL ESPÍRITU DEL REALISMO SOCIALISTA, AL DISCURSO TRIUNFALISTA DEL COMUNISMO

Otra característica de la *performance* nacional que vemos en *Las margaritas* es «la mezcla de elementos paganos y espirituales en una escena cargada políticamente» (WEIBGEN, 2009: 63). El carácter de mártires tiene un cariz irónico y lúdico, posmoderno. Es parte del simulacro sin fondo y sin solemnidad. El cambio de ánimo de las protagonistas —que van de las lágrimas a la risa mecánica y los saltitos— da cuenta del sentido de simulacro que subyace a toda la representación. La santidad de la corona de flores que la transformaría en virgen, en contraste con las alegorías religiosas y hasta la burla del amor en la escena de castración, cumple el mismo objetivo. La directora escribe a máquina para comunicarse con las protagonistas, y los caracteres aparecen sobre la pantalla como ametrallados. Su firma aparece también en esos

trozos de montaje intelectual en los que se relaja y relativiza la carga solemne. Se pierde el sentido de denuncia con la asociación al simulacro de la ficción, pero especialmente con la ambigüedad del relato y de la postura de su autora.

El erotismo se apoya en la convención, lo mismo que la forma fílmica, para subvertirla. Las margaritas son esas jovencitas típicamente deseables y admirables por su belleza convencional, que además interpretan el papel infantilizado que seduce a hombres mayores, pero luego no solo los despiden antes de que se consume el acto, sino que se burlan de ellos —y de nosotros— con el exceso, el sentimiento simulado y el derroche. La actuación exagerada y las intromisiones de la voz de la autora cuestionan ese *statu quo* y, al mismo tiempo, fingen criticar a los personajes principales. El lenguaje de la película parte de la convención melodramática de contar una historia con unas protagonistas que tienen una misión aparente, pero la narración vuelve lúdicamente sobre las mismas situaciones y deja cada acto de seducción inconcluso. Los personajes no progresan ni cambian, aunque parecen radicalizarse en sus excesos y destrucción. Podría interpretarse como pulsión de muerte, pero solo simulan ese deseo e incluso esa muerte. No pueden morir porque no están vivas. Son solo pinceladas de la autora para manifestar una crítica opaca a través de la ambigüedad de la forma vanguardista y experimental, que puede sentirse e intuirse pero se queda en el plano de la interpretación.

La película es una experimentación con el erotismo y la forma, por lo que se crea una ambigüedad que deja al censor en un dilema. Chytilová se opone al estilo clásico de narración y dramaturgia en el cine y se inclina hacia la estructura no-lineal y cíclica, a diferencia de las películas del realismo socialista. La poca claridad, la incompreensión, los elementos del dadaísmo y surrealismo en la obra no dejan entender qué mensaje intentaba divulgar. Así, ni el asambleísta Pružinec ni la literatura contemporánea han podido descifrarla en su

complejidad. El erotismo en la película se apoya en la convención justo para subvertirla. El deseo y la admiración acaban sin la consumación del acto, con una burla, con excesos y derroches. No hay progreso, no hay cambio. Ni siquiera existe la muerte para nuestras protagonistas.

Al final, no queda claro si *Las margaritas* es un ataque al capitalismo o al socialismo, si tiene tendencias feministas o critica al feminismo por la abundancia de destrucción. La película es como un pez escurridizo, se resiste a clasificaciones e interpretaciones totalizadoras. ■

NOTAS

- 1 John Seal aclara que no se trata de Marie I y Marie II, como se ha afirmado en varias reseñas y textos sobre la película (SORFA, 2015; NĚMCOVÁ, ŠARA y SORFA, 2015; LIM, 2001), sino de Jarmila y Jitka (SEAL, 2012). Nuestro análisis descubre que usan varios nombres: en una escena se llaman Jirinka (la chica con cabello oscuro) y Jarmila (la rubia). En la escena de las mariposas y en la escena donde castran los símbolos fálicos, la rubia es Julie, y cuando un hombre toca con persistencia en la puerta de la casa se convierte en Marie.
- 2 Una excepción son los dos artículos de Petra Hanáková *Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmíkraský and Vražda ing. Čerta* (2005) y *The Feminist Style in Czechoslovak Cinema: the Feminine Imprint in the Films of Věra Chytilová and Ester Krumbachová* (2014).
- 3 Traducción propia: «Vážené Národní shromáždění, podávám interpelaci jménem 21 poslanců, v níž bychom chtěli ukázat, jak se plýtvá penězi, které by státní rozpočet potřeboval. Podle zásad práce a usnesení NS se má NS vyjadřovat k zásadním otázkám ekonomického, politického a kulturního života naší republiky. Jsme přesvědčeni o tom, že 2 filmy, které jsme viděli a které podle Literárních novin mají mít premiéru v tomto měsíci, ukazují "zásadní cestu našeho kulturního života", po které žádný poctivý dělník, rolník a inteligent jít nemůže a nepůjde. Protože dva filmy "Sedmíkraský" a "O slavnosti a hostech" natočené v čs. ateliérech na Barrandově nemají s naší repu-

blikou, socialismem a ideály komunismu nic společného. Žádám proto ministra kultury a informací s. Hoffmana, kulturní výbor NS a Ústřední komisi lidové kontroly a vůbec celé NS, aby se radikálně zabývaly touto situací a vyvodily patřičné závěry proti všem, kteří tyto filmy připravovali a zejména proti těm, kteří byli ochotni tyto zmetky zaplatit. Ptáme se režiséra Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavné poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícímu lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme z tohoto místa všech těchto «také kulturních pracovníků», jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budete otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec, jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč myslíte, že máme pohraniční stráž, která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřátelům, necháváme je šlapat a ničit, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce» (PRUŽINEC, 1967).

- 4 Nombre con el que el protagonista Humbert de la novela *Lolita* del escritor ruso Vladimir Nabokov se refería a Lolita y en general a las chicas jóvenes que producían deseos sexuales en los hombres mayores.
- 5 El montaje intelectual es uno de los métodos que enunció el cineasta soviético Sergei Eisenstein, por el que, a través de un choque dialéctico entre dos imágenes, se genera una idea o sentido nuevo. Una de esas imágenes es externa a la situación que la escena narra.
- 6 Según la interpretación convencional del modelo dramático aristotélico, se necesita una profunda caracterización de los personajes para que sean creíbles y así el espectador pueda identificarse con ellos y llegar a hacer catarsis durante el clímax.
- 7 Traducción propia: «Chytilová focuses on two teenage girls who seem to live in a kind of vacuum and decide that since the world has been spoiled, they will be spoiled as well. Neither is given any developed psychology and the two are basically interchangeable. The film resembles a fragmented collage of short episodes in which they engage in destructive activities» (HAMES, 2014: 162-163).

- 8 Traducción propia: «While there has been much debate about the role of the heroines (Chytilová says she intended to criticise them), and the film is open to many interpretations, it makes sense to see their behaviour in the wider social framework –the emptiness of a world with false values–» (HAMES, 2014: 163).
- 9 Aludir a un sentido que no está contenido en ninguna de las imágenes que se yuxtaponen. El montaje crea el sentido por asociación.
- 10 Cuando la esencia de una situación depende de la coexistencia de los elementos en un plano, no se puede cortar, no se debe fragmentar la acción o se verá afectada la verosimilitud.
- 11 Traducción propia: «he transformed his body into an image, inviting his audience to view him not only as a person, but as a painting among others» (WEIBGEN, 2009: 63).
- 12 Traducción propia: «Presented by each of these artists as an unfixed and alterable entity, the body becomes a tool for reckoning with the world: not a border zone through which information passes between self and society, but a billboard upon which meaning may be inscribed and displayed» (WEIBGEN, 2009: 55).
- 13 Traducción propia: «In such an environment, ludism, individual anarchism, and experimental art were viewed exclusively as a political provocation and an attack on social normality». (ŠUVAKOVIĆ en WEIBGEN, 2009: 58).

REFERENCIAS

- BATAILLE, George (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BAZIN, André (1990). Montaje prohibido. En A. BAZIN (ed.), *¿Qué es el cine?* (pp. 67-80). Madrid: Ediciones Rialp.
- CHYTILOVÁ, Věra (1976). I want to work. *Index on Censorship*, 5 (2), 17-22.
- CLOUZOT, Claire (1968). Daisies. *Film Quarterly*, 21 (3), 35-37.
- ELSAESSER, Thomas (2005). *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- HAMES, Peter (2005). *Czechoslovak New Wave*. London: Wallflower Press.
- HAMES, Peter (2009). *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. London: Wallflower Press.

- HAMES, Peter (2014). Alienated Heroes: Marxism and the Czechoslovak New Wave. En E. MAZIERSKA y L. KRISTENSEN (eds.), *Marx at the movies* (pp. 147-170). New York: Palgrave Macmillan.
- HANÁKOVÁ, Petra (2005). Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in Sedmikrásky and Vražda ing. Čerta. En A. IMRE, *East European Cinemas* (pp. 63-77). London y New York: Routledge.
- HANÁKOVÁ, Petra (2014). The Feminist Style in Czechoslovak Cinema: The Feminine Imprint in the Films of Věra Chytilová and Ester Krumbachová. En H. HAVELKOVÁ y L. OATES-INDRUCHOVÁ, *The Politics of Gender Culture under State Socialism: An Expropriated Voice* (pp. 211-233). London and New York: Routledge.
- HUEBNER, Karla Tonine (2008). *Eroticism, identity, and cultural context: Toyen and the Prague Avant-Garde*. Tesis doctoral. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- LÉGER, Marc James (2015). *Drive in Cinema. Essays on Film, Theory and Politics*. Chicago: Intellect. The University of Chicago Press.
- LIM, Bliss Cua (2001). Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory. *Camera Obscura*, 47 (16.2), 37-77.
- MILJEVIĆ, Radojka (1995). Review. *The Slavonic and East European Review*, 73 (2), 391-393.
- NABOKOV, Vladimir (1975). *Lolita*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- NĚMCOVÁ TEJKALOVÁ, Alice, ŠÁRA, Filip, SORFA, David (2015). Czech Republic. En J. NELMES y J. SELBO (eds.), *Women Screenwriters* (pp. 249-265). New York: Palgrave MacMillan.
- OWEN, Jonathan (2013). *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn-Books.
- PRUŽINEC, Jaroslav (1967). Discurso en la asamblea nacional. Biblioteca digital del parlamento checoslovaco. 18 de marzo 1967. Recuperado de: <<http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm>> [08/04/2016].
- RUPNIK, Jacques (1975). The politics of culture in Czechoslovakia. Recuperado de <<http://www.thecrimson.com/article/1975/5/20/the-politics-of-culture-in-czechoslovakia/>>.
- SEAL, John (2012). Reviewed: 'Daisies', an exercise in cheeky absurdity Recuperado de <http://www.berkeleyside.com/2012/06/07/big-screen-berkeley-daisies/>.
- ŠMEJKALOVÁ, Jiřina (2001). Censors and their readers: Selling, Silencing, and Reading Czech Books. *Libraries & Culture*, 36 (1), 87-103.
- SORFA, David (2013). Beyond Work and Sex in Czech Cinema. En E. MAZIERSKA (ed.), *Work in Cinema: Labor and the Human Condition* (pp. 133-150). Londres: Palgrave Macmillan.
- SOUKUP, Katarina (1998). Banquet of Profanities: Food and Subversion in Věra Chytilová's Daisies. *Tessera*, 24, 38-52.
- WEIBGEN, Lara (2009). Performance as 'Ethical Memento': Art and Self-Sacrifice in Communist Czechoslovakia. *Third Text*, 23 (1), 55-64.
- WEIDNER, Chad (2016). A Land of Grass without Mirrors: The Dada Eco-poetics of Moving Images in William Burroughs' Nova Express and Věra Chytilová's Sedmikrásky (Daisies). En C. WEIDNER (ed.), *The Green Ghost* (pp. 74-83). Carbondale: Southern Illinois University Press.

EL EROTISMO Y LA FORMA COMO SUBVERSIÓN EN LAS MARGARITAS

Resumen

El erotismo, la ambigüedad y la experimentación hacen de *Las margaritas* una película tan subversiva que a sus cincuenta años sigue dando que hablar. El existencialismo y el desencanto de esta obra de vanguardia se expresan a través de la *performance* de sus personajes principales: dos muñecas, dos imágenes o dos artistas contemporáneas que se burlan y destruyen todo lo que se considera normal y correcto. La crítica de Věra Chytilová a la sociedad checoslovaca de los sesenta es oblicua, pero está latente en cada gesto, composición y en cada recurso de montaje. En este artículo rastreamos las estrategias de esa directora de la Nueva Ola Checa en su creación de una obra revolucionaria sin adscribirse a la representación del realismo socialista. Es una obra crítica hacia todas las convenciones que no permite a los censores, espectadores y analistas ningún encasillamiento. En nuestro análisis desvelamos los mecanismos que hacen funcionar la fascinación y el rechazo a través de la seducción y el distanciamiento de manera ambigua.

Palabras clave

Las margaritas; subversión; censura; Checoslovaquia; Věra Chytilová; Nueva Ola Checa.

Autores

Orisel Castro (La Habana, Cuba, 1984) es cineasta y profesora de Montaje en la Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Autora del libro *Mosca en el archivo: Especulaciones sobre un álbum encontrado*, sus líneas de investigación abordan las Nuevas Olas en el cine de Ecuador, Cuba y Europa del Este. Contacto: o.castro@udlanet.ec.

York Neudel (Wittenberg, Alemania, 1977) es cineasta y profesor titular de Fotografía en la Universidad de las Américas, Ecuador. Autor de artículos sobre el rol de la fotografía en el eco-turismo, sus líneas de investigación abordan el *selfie* en el documental contemporáneo, la fotografía en el ambiente turístico y la Nueva Ola Checa. Contacto: york.neudel@udla.edu.ec.

Luis Gómez (Quito, Ecuador, 1987) es profesor de Guion en la Universidad de las Américas. Su línea de investigación aborda el erotismo en la obra de George Bataille. Contacto: luis.gomez@udla.edu.ec.

Referencia de este artículo

CASTRO, Orisel, NEUDEL, York, GÓMEZ, Luis (2017). El erotismo y la forma como subversión en *Las Margaritas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 109-120.

EROTISM AND FORM AS SUBVERSION IN DAISIES

Abstract

Erotism, ambiguity and experimentation convert the movie *Daisies* in such a subversive work that even after fifty years it is worth to talk about. The existentialism and the disillusionment of this avant-garde-piece are expressed through the performance of its main characters: two dolls, two images or two contemporary artists that mock and destroy everything that is considered as normal and correct. Věra Chytilová's critic on Czechoslovakian society of the sixties is oblique, but latent in every gesture, every composition and every mean of montage. In this article we track down the strategies of this director from the Czech New Wave to create a revolutionary artwork that turns away from the representation of the socialist realism. It is a critical film towards all conventions that makes it impossible for censors, spectators or critics to straitjacket it. Our analysis reveals its mechanism, which creates fascination and rejection through seduction and estrangement in an ambiguous manner.

Keywords

Daisies; Subversion; Censorship; Czechoslovakia; Věra Chytilová; Czech New Wave.

Authors

Orisel Castro (Havanna, Cuba, 1984) is a filmmaker and Editing-professor at the University of the Americas in Quito, Ecuador. Author of the book *Mosca en el archivo: Especulaciones sobre un álbum encontrado*, her research fields are the New Wave in Ecuadorian, Cuban and East European cinema. Contact: o.castro@udlanet.ec.

York Neudel (Wittenberg, Germany, 1977) is a filmmaker and professor of Photography at the University of the Americas in Quito, Ecuador. His research fields are the *selfie* in contemporary documentary, photography in tourist-contexts and the Czech New Wave. Contact: york.neudel@udla.edu.ec.

Luis Gómez (Quito, Ecuador, 1987) is professor of Scriptwriting at the University of the Americas. His research field is erotism in the work of George Bataille. Contact: luis.gomez@udla.edu.ec.

Article reference

CASTRO, Orisel, NEUDEL, York, GÓMEZ, Luis (2017). Erotism and Form as Subversion in *Daisies*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 109-120.

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

**UNA CONVERSACIÓN CON EL CINEASTA
GEORGIANO EN TORNO
AL ORIGEN DE SUS PELÍCULAS,
SUS PRIMEROS MAESTROS Y
LA CENSURA SOVIÉTICA**

MARLÉN JUTSIEV

Así empezó todo

UNA CONVERSACIÓN CON EL
CINEASTA GEORGIANO EN TORNO
AL ORIGEN DE SUS PELÍCULAS,
SUS PRIMEROS MAESTROS Y
LA CENSURA SOVIÉTICA

MARLÉN JUTSIEV

ASÍ EMPEZÓ TODO

CARLOS MUGUIRO

INTRODUCCIÓN

En la Mostra de Venecia de 1965, Marlén Jutsiev y Luis Buñuel recibieron ex aequo el Premio Especial del Jurado por sus películas *Tengo 20 años* (Mne dvadtsat let, 1965) y *Simón del desierto* (1965), respectivamente. Que en esos años, como ocurriría después a finales de los ochenta, una película soviética fuera premiada en los grandes certámenes internacionales entraba dentro de lo previsible, si tenemos en cuenta las variables de la geopolítica cultural, en este caso de respaldo al Deshielo soviético¹, que siempre han intervenido en la configuración de este tipo de eventos. Sin embargo, *Tengo 20 años* no era precisamente un buen ejemplo de la apertura cinematográfica del régimen soviético, sino todo lo contrario²: criticado públicamente por el propio Nikita Jruschov, primer secretario del Comité Central del PCUS, remontado, despojado de su título original (*La puerta de Ílich*) y estrenado, digamos, *fuera de su tiempo*, el film se había con-

vertido ya antes de llegar a Venecia en un emblema filmico precisamente del fin del Ottépel³.

Durante aquella semana de finales de agosto, Jutsiev se vio rodeado de algunos de los nombres más ilustres de la cinematografía mundial, tal que Satyajit Ray, Milos Forman, Luchino Visconti, Arthur Penn y Jean-Luc Godard. La mera compañía de Buñuel en el palmarés supuso también un reconocimiento cuasi íntimo para aquel cineasta de 40 años, tan menudo físicamente como el propio Buñuel, georgiano de nacimiento, graduado en la primera promoción del VGIK tras la guerra y que para entonces había realizado dos de las películas emblemáticas del Deshielo: *Primavera en la calle Zarechnaia* (Vesna na Zarechnoy ulitse, 1956) y *Los dos Fiódor* (Dva Fedora, 1959). Su talento era de un tipo muy raro en la URSS, capaz de atrapar la viveza de la vida y trascenderla como ocurría en Occidente con algunos pocos cineastas de la modernidad. De hecho, a pesar de todos los recortes, los planos de *Tengo 20 años* seguían conservando un



Marlén Jutsiev (Foto: Sergio Oksman)

pálpito difícil de erradicar con el montaje. En todo caso, el premio otorgaba carta de legitimidad a una película mutilada y que, desde entonces, siempre existiría como realidad incompleta en referencia a otra, *La puerta de Ílich*, convertida a su vez en una película fantasma. Buena parte de la historia del cine soviético debe interpretarse a partir de este parámetro dual de análisis, tal y como fue definido por Naum Klejman: el cine que se hizo y el que nunca se vio, ambos inseparables. Las películas y sus fantasmas. La historia de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich* responde también a esta dualidad⁴. Más allá de las polémicas, el premio tampoco sirvió para consagrar a Jutsiev ante la crítica occidental, y él mismo se fue convirtiendo, también por su longevidad y la emergencia de una nueva generación en el cine ruso, en un cineasta un tanto espectral y desaparecido.

En 2013, con motivo de su setenta aniversario, la Mostra encargó la realización de pequeños filmes conmemorativos a setenta cineastas vinculados con el festival. La saludable longevidad de Jutsiev le permitió no solo contribuir a los fastos con una breve e irónica película sobre el imaginario encuentro entre Chéjov y Tolstói, sino revivir con cierto aturdimiento su vuelta al escaparate internacional y el descubrimiento de su figura, otra vez, por gran parte de la crítica occidental. Hasta entonces, y después de Venecia en 1965, Jutsiev

había aparecido de manera esporádica y un tanto desvaída, por ejemplo en la Berlinale de 1992 o en el festival de La Rochelle en 2005. Tampoco con la Perestroika (que permitió la distribución de mucho cine soviético en Europa, por ejemplo el de Alexéi Guerman, y que posibilitó también recuperar una nueva versión de *La puerta de Ílich*), la figura de Jutsiev atrajo el interés mediático o cinéfilo. Sin embargo, en los años siguientes a su reaparición en 2013, gracias también al empeño metódico de ciertos críticos, como el ruso Boris Nelepo, Jutsiev se convirtió en objeto de decenas de homenajes y retrospectivas en festivales (como el de Locarno, donde recibió además el Leopardo a toda su carrera, Mar del Plata, Ficunam de México o GoEast de Wiesbaden), en Filmotecas (como el Museo de Arte Moderno —MoMA— en Nueva York, la Filmoteca Española en Madrid, la Cinemateca Portuguesa o el Arsenal de Berlín) y en universidades, como la de Cambridge y el University College London.

La conversación que se recoge en este texto se produjo en mayo de 2014, en Madrid, a donde Jutsiev acudió invitado por el festival Imagineindia. Faltaba por llegar el gran aluvión de retrospectivas y homenajes, cuyo mayor hito podemos fijar en el festival de Locarno de 2015, pero ya en estas fechas el cineasta se mostraba aturdido por el súbito interés en su obra. «Vengo de Inglaterra y no salgo de mi asombro, estoy sorprendido de que haya tanto interés en mis películas. Nunca había estado en España... Casi no he viajado. Sabe lo que quiero decir, no me enviaron a ningún festival. Estuve una vez en Venecia y fue porque insistió uno de los secretarios del Partido Comunista, por eso fui. Y en Berlín, allí fui a presentar *Infinitas* (Beskonechnost, 1992). Y ya está, no he estado en ningún otro sitio, no he salido de Rusia. Pero ahora, en este viaje... No sé, no sé, hasta ahora me dedicaba a lo mío tranquilamente, a pesar de que desde hace mucho trabajar se ha vuelto muy difícil». La conversación parte de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich* para adentrarse después en otros temas como el recuerdo de sus maestros o su acercamiento a la pintura.

Me gustaría que comenzáramos a hablar de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich*. Se ha escrito mucho sobre la polémica que suscitó al más alto nivel político, el discurso de Nikita Jruschov y el remontaje de la película, pero querría escuchar su testimonio. Comenzando por el principio, ¿cuál fue el origen de la película?

Todas mis películas han surgido para resolver o abordar una incógnita que se ha formulado en la anterior, también en este caso: *La puerta de Ílich* o *Tengo veinte años* surgió de *Primavera en la calle Zaréchnaia*. Cuando estaba filmando esta película sentía una nostalgia muy aguda de Moscú. Ese fue el origen: la nostalgia. Me gusta Moscú o, mejor dicho, me gustaba el Moscú de esa época. Siempre había vivido en un barrio antiguo y me encantaba caminar sin rumbo. Sin embargo, cuando me fui a trabajar a los Estudios Cinematográficos de Odesa, donde realicé mis primeras dos películas, comencé a echar de menos la ciudad de una manera bastante poderosa. Puede parecerle extraño, pero de ese estado emocional nació la película. Por eso, aparte de la historia de los personajes, la película es Moscú. Puede reconocerme en esos paseos sin rumbo que realiza el protagonista, a primera hora de la mañana o por la noche.

Lo que dice me recuerda a lo que ha escrito Brinton Tench Coxe. Para él, uno de los aspectos más desconcertantes de la película en términos políticos fue precisamente el retrato que usted procuró de la ciudad, como espacio cinemático y mutante, tal y como lo describió Walter Benjamin en su obra Moscú, «cierta clase de presencia animada, proteica y trasformativa que puede alterar su apariencia según su deseo» (COXE, 2008: 217). Una imagen de Moscú antagónica a la visión de la ciudad como centro sagrado y eterno de la URSS tal y como lo interpretó el estalinismo. Además de esta nostalgia, ¿la película tuvo inicialmente una base literaria?

No. Alguien que se fijó en una réplica de los diálogos dijo que la película estaba basada en *Tres camaradas* (Trois camarades) de Erich Marie Re-

marque, pero no es así. El argumento y los tres protagonistas salieron de mí. Los tres personajes son perfiles distintos de mí mismo. Serguéi da voz a mis reflexiones del periodo en que se produjo el Deshielo en nuestro país. No hace más que pensar en qué y cómo había sucedido, muy reflexivo, también generacionalmente, como me ocurría a mí. El segundo protagonista, Slavka, que tiene un hijo pequeño, también soy yo, porque en esa época también tenía un hijo pequeño y salía a buscar le-



Tengo 20 años (Mne dvadtsat let, 1965)

che para él. Y el tercer protagonista, Kolia, el más seductor, en el fondo es todo lo que siempre me ha faltado, su soltura en el trato con las mujeres siempre me ha dado mucha envidia. Planteé la película a partir de dos largos movimientos, cada uno de ellos como un largometraje en sí mismo, evitando que en el primero de ellos hubiese ningún conflicto ético, es decir, sin prejuzgar nada, mostrando cómo vivía la gente de mi edad, cómo pasábamos las enfermedades, cómo nos alegraba la primavera, cómo nos ilusionaba encontrarnos y compartir aquellos años. Necesitaba sumergir al espectador en ese fluir de la vida cotidiana y que de ahí surgieran los conflictos internos. No quería hacer una



Tengo 20 años (Mne dvadtsat let, 1965)

película sociológica ni moralista en el modo en que se entendían estas fórmulas, con dilemas externos repetidos cien veces.

Sin embargo, a pesar de que no formulaba una crítica ética o política de manera expresa, la película fue objeto de uno de los casos de censura más dramáticos del periodo. Desde luego, el que más repercusión tuvo públicamente. Jruschov criticó la película en un acto en el Kremlin convocado expresamente con esa intención y al que asistieron seiscientos artistas y escritores. Sus palabras aparecieron en el *Pravda* el 10 de marzo de 1963. Escribía Jruschov: «Los personajes no son la clase de gente en que la sociedad pueda confiar. No son luchadores, ni constructores del mundo. Son enfermos morales. [...] Y los cineastas piensan que los jóvenes tienen que decidir por ellos mismos cómo vivir, sin pedir a sus mayores consejo ni ayuda». La película planteaba preguntas o dudas sobre el presente, materializadas sobre todo en el encuentro del protagonista con el fantasma de su padre, muerto en la Gran Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial). ¿Cómo interpretó usted estas palabras?

Efectivamente, los personajes dudan. Mire, para aclararle este asunto adecuadamente tengo que retrotraerme a mi infancia, mucho tiempo atrás. Tengo que contarle cómo empezó todo. ¿Le importa?

Por supuesto, adelante.

Hace poco me regalaron unas memorias de una persona en cuyas páginas se refería a mi madre como «la bella Nina Utenéleva», así la llamaba. En su juventud debía de ser una mujer bellísima, según me han contado, la mayor belleza de Tiflis. La «bella Nina Utenéleva», fíjese en el apellido. En realidad era Utenelishvili, pero se lo cambiaron al estilo ruso, tal y como ocurrió tras la revolución con otros apellidos de la *intelligentsia* y aristócratas que se acomodaron a la nueva situación. Mi abuelo era profesor en el cuerpo de cadetes, donde también estudiaron mis tíos. Ya retirado, tenía incluso el grado de general del zar. Esa es mi estirpe familiar por el lado de mi madre. Pero mi padre era comunista, incluso antes de la revolución. Cuando se impuso la autoridad de los sóviets, mi madre se tuvo que poner a trabajar para ganar algo de dinero y ahí conoció a mi padre. Así surgió su unión: mi padre fue a verlos, sacó una pistola, la puso encima de la mesa y dijo: «Si no me dan a su hija, me pego un tiro ahora mismo, aquí, delante de ustedes». Y ellos dijeron: «Cásate, cástate con ella enseguida». Y así fue como se casaron y nació yo; nació por la revolución... Mi nombre es bien elocuente: Marlén, *Mar* por Marx y *Len* por Lenin. El segundo episodio me lleva a cuando yo tenía doce años. La muerte de mi padre, aunque mi padre no murió sin más. Una noche de 1937, entró en casa la policía del NKVD y lo detuvieron mientras yo dormía. Yo dormía con él en la misma habitación, estaba mi cama y, junto a ella, la suya, las dos pegadas. Pero sucedió de tal forma que yo no me enteré. Por la mañana miré y mi padre no estaba. Pregunté: «¿Dónde está mi padre?». Mi padre vivía entonces con otra mujer: «Se ha ido a trabajar fuera», me contestó ella. Es cierto que solía viajar por trabajo, pero nunca se había ido así, por la noche, sin decirme nada. Al principio me sorprendí, pero me lo creí. Muy pronto todo aquello empezó a parecerme una historia rara, un viaje extraño y empecé a preguntarme cuándo vendría. No lo hizo nunca. Tuve un padre fantástico que desapa-

reció de mi cama. Lo recuerdo como una persona sorprendentemente musical. Tocaba el piano de forma autodidacta, tocaba muy bien la guitarra...

Esta dimensión autobiográfica es, desde luego, muy importante para entender el núcleo de la película.

Sí, pero le falta un tercer elemento para entenderlo del todo. Ya le he comentado que no combatí en la Gran Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial), pero sí viví esa época con plena consciencia. Yo tenía veinte años cuando terminó. Viví todo el conflicto en Tiflis, allí iba a la escuela. Ni una sola vez pensé «¿Y si perdemos la guerra?», ni una sola. Incluso cuando los alemanes estuvieron a punto de cruzar el puerto de montaña, cuando empezaron las alarmas aéreas, ni siquiera entonces tuve dudas. ¿Sabe? En diciembre de 1943 mi madre estaba de gira con la compañía. Era actriz y ocasionalmente viajaba con un grupo de teatro por Georgia. Fue el caso de aquel final de año. Aquella Nochevieja la celebré yo solo en casa. Compré media botella de vino (se podía comprar sin cartilla, en un sótano), un puñado de judías, cebolla y ya. No había luz eléctrica y lucía un candil pequeño que también había hecho yo. Una mecha suelta pasada por un alambrito hecho con horquillas que flotaba en el queroseno y daba luz. Coloqué un espejo. Me serví vino en un vasito, no en una copa, brindé conmigo mismo en el reflejo y bebí por la victoria. Así pasé la noche del 31 de diciembre del año 1943. En febrero los alemanes fueron derrotados en Stalingrado.

Una noche, la cama vacía, la luz de un candil, un espejo, su padre y usted, un momento incierto históricamente, una despedida que no se produjo, la soledad más absoluta... Y las dudas de un joven de veinte años respecto a su lugar en la historia. Me está contando el episodio central de *Tengo veinte años*.

Claro, y le diré más. En la versión de *Tengo veinte años*, no en *La puerta de Ílich*, cuando el padre

se marcha, la cámara retrocede y se aleja en un plano general, y tiene lugar un largo monólogo. Él nunca me dijo esas palabras, pero podría haberlas formulado tranquilamente, tal y como suenan en la película. Ocupaba un puesto bastante importante, tenía su propio coche. Una vez no sé qué pasó, pero llegaba tarde y mi padre me llevó al colegio. Yo le pedí que se detuviera en la esquina de la calle donde estaba el colegio, para no llegar hasta allí en coche. Mi padre estaba feliz de que yo hubiera hecho eso. Era una persona muy discreta, auténtica. Auténtica, según se entendía en los ideales de entonces cómo debía ser un comunista. ¿Me explico?

Recuerdo el diálogo entre Serguéi y su padre, uno de esos momentos inolvidables del cine soviético, no solo por la dimensión emocional del reencuentro entre Serguéi y su padre muerto, sino porque posee el raro valor de condensar el dilema histórico y generacional de quienes no hicieron, sino que heredaron, la revolución: la duda a la que se refería Marlén Jutsiev.

— Quiero ir contigo al asalto, quiero morir a tu lado —dice Serguéi—.

— Es absurdo —le responde el padre—, esa ha sido nuestra tarea. Tu tarea es la de vivir y no la de morir.

— Entonces dame un consejo, dime qué debo hacer.

— ¿Cuántos años tienes ahora?

— 23.

— Yo —dice el padre— he muerto hace veintidós años, luego no puedo darte consejos: soy más joven que tú. Te corresponde a ti resolver tus problemas.

Mi película *Infinitas* surgió íntegramente de esa escena. Empezó a perfilarse mientras estaba trabajando en esa película. De repente, un día vi la nueva película como una aparición, todo al mismo tiempo, el título, la presencia del doble, cómo se encuentran, la escena de la pista de baile e incluso qué música sonaría en la secuencia, todo, excepto el final. No era capaz de imaginar cómo volver a



Tengo 20 años (Mne dvadtsat let, 1965)

separarlos, al personaje mayor y al mismo personaje en su juventud. Y mucho tiempo después ideé ese final en el que caminan siguiendo un pequeño arroyo, al principio separados por un metro, nada insalvable, que se convierte en un gran río, con las dos orillas tan distantes.

Me gustaría volver un instante sobre su infancia, ¿cómo fue su primer encuentro con el cine?

El primer recuerdo que tengo del cine es *Chapáiev* (Chapaiev, 1934), la mítica *Chapáiev*, dirigida por los hermanos Vasiliev y con el legendario Borís Bábochkin como protagonista. Recuerdo vivamente aquella primera proyección. Debía de tener nueve años o diez como mucho. Nunca me he preocupado de fijar ese recuerdo exactamente, pero fue un amor para toda la vida. También me causó una gran impresión *Pedro I* (Pyotor Pervyy, Vladímir Petrov, 1937), aunque en este caso era algo mayor y el efecto fue menor. Pero tengo que decir que, a pesar de que me gustaba el cine, nunca se me pasó por la cabeza ser director de cine en aquellos años. Yo quería ser pintor. Quise ser pintor con toda mi alma y continuamente sueño con regresar a la pintura, todavía a mi edad, y siempre lo voy posponiendo... Posponiendo lo que más he querido hacer. Es más, no me imaginaba siquiera que el cine se pudiera estudiar, ni que hubiera una

escuela para hacer películas. Pero ahí acabé, en el VGIK, después de varias casualidades.

¿Cómo fue su ingreso en el VGIK?

Tiene que situarse en 1945, el año que acabó la guerra, el año de la Victoria, que es precisamente el año en que entré en el VGIK. Ese año el proceso de admisión en el VGIK fue más tarde de lo habitual. Normalmente, las pruebas se hacían a principios de verano, pero esa vez fueron en otoño porque el VGIK tuvo que regresar de Almaty, en Asia Central, donde se había evacuado, y tuvo que reinstalarse en Moscú. Durante la guerra, toda la industria cinematográfica se había trasladado a Almaty, donde estaba el llamado Estudio Central Unificado. Recuerde que, durante la guerra, Eisenstein rodó allí, en Kazajistán, en Almaty, *Iván el Terrible* (Ivan Groznyy, 1944). Al realizar la matrícula, yo me apunté a las clases de Igor Sávkchenko. Había visto ya tres películas suyas, *La duma del cosaco Golota* (Duma pro kazaka Golotu, 1937), basada en la obra de Arkadi Gaidar, *Jinetes* (Vsadniki, 1942) y, por último, su famosa *Bogdán Jmelnitski* (Bogdan Jmelnitski, 1941). Desde luego, su cine me gustaba, pero no sabe hasta qué punto aquella decisión fue providencial. Sávkchenko era una persona increíblemente encantadora, con un físico muy expresivo, rubio, con muchísimo pelo y cejas también muy pobladas. Hablaba con un ligero tartamudeo muy encantador. Y sus clases, desde el primer día, eran deslumbrantes. Déjeme que le cuente con detalle. Sávkchenko nos proponía regularmente ejercicios de asociación para acostumbrarnos al pensamiento metafórico. Nos daba una palabra y había que inventar alguna asociación, es decir, con qué relacionábamos esa palabra. Nos instruía para acostumbrarnos al pensamiento metafórico. Desde el primer momento Sávkchenko no estaba interesado en que aprendiéramos el oficio o la profesión, sino a construir asociaciones, a establecer series metafóricas, a través de imágenes, porque el arte sin metáfora, sin la capacidad de crear asociaciones, no es arte.

¿Le dio clases Aléxander Dovzhenko?

No. Dovzhenko estaba por allí, sobre todo los primeros años, y le conocía de vista, claro, pero daba clase a los guionistas, enseñaba dramaturgia. Pero, sinceramente, no me parecía simpático. Uno veía pasar a Dovzhenko con toda la solemnidad de un cineasta importante, altivo, pero de Savchenko, sin embargo, uno podía decir «he aquí un artista». Me inspiraba un tipo de admiración completamente distinto.

Sávchenko falleció el 14 de diciembre de 1950. ¿Usted seguía en la escuela cuando se produjo su muerte?

Murió con cuarenta y cuatro años, de manera repentina. Sí, ni siquiera llegó a ver mi trabajo de final de carrera. Menos aún mis películas. Una pérdida enorme. Si usted recuerda, el personaje principal de mi primera película, *Primavera en la calle Zaréchnaia*, se apellida Sávchenko, Sasha Sávchenko, precisamente como homenaje a mi maestro. Es más, a mi hijo le llamé Ígor también en honor a él. Sávchenko fue mi principal maestro, pero por su pasión y el ejemplo a la hora de ser cineasta.

¿Tuvo ocasión de conocer a Boris Barnet en la escuela?

Sí, hice las prácticas con él y después trabajé en la película que rodó en Moldavia, *Liana* (1955). Era un hombre muy peculiar. Robusto, de buena estatura, se parecía a Fiódor Shaliapin. Incluso había rumores de que era hijo ilegítimo de Shaliapin. Se parecía muchísimo a él y era igual de expansivo en la vida. Y un gran bebedor, también. Tenía mucha amistad con Sávchenko, fueron grandes amigos. Y sin duda, sufrió mucho.

Su suicidio en 1965 me hace pensar también en la muerte de Gennadi Shpálikov, guionista de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich*, que también se quitó la vida en 1974.

Pero Barnet y Shpálikov no se parecían en nada, absolutamente en nada. Mi relación con Shpálikov

fue difícil. Pero no me gustaría entrar en ese tema por muchos motivos. Uno es la leyenda que le atribuye la autoría del guion de la película *La puerta de Ílich* (Zastava Ilijcha), aunque en realidad no fue así. Simplemente participó en una determinada etapa, cuando me distancié de mi amigo, coautor y compañero de clase a causa de *Primavera en la calle Zaréchnaia* y, como habíamos discutido (teníamos diferentes puntos de vista), pidió que quitáramos su apellido de los créditos. Y por eso Shpálikov se quedó en los títulos, mientras que Félix Miróner, que tenía que haber estado en los títulos de *Tengo veinte años*, no está. Pasemos a otra cuestión, por favor.

Ya que menciona a Félix Miróner, me gustaría que volviéramos al VGIK para hablar de sus compañeros de promoción. Hágame un retrato de aquel primer grupo de cineastas de postguerra.

Como dice, en aquel grupo estaba mi mejor amigo, Félix Miróner, compartimos habitación en la residencia e hicimos juntos el trabajo de fin de carrera. Mi primera película, *Primavera en la calle Zaréchnaia*, se rodó también a partir de un guion suyo. También estudié con Álov y con Naúmov, directores de cine muy famosos en nuestro país. Y una figura de renombre mundial, Serguéi Paradzhánov, también pertenece a mi promoción. Había más gente, claro, pero cito a los que se hicieron famosos. En otros cursos estudiaban Grigori Chujrái y otros directores. Tuve mucha amistad con Mijail Schweizer, que ya había terminando de estudiar cuando yo entré, porque su mujer estudiaba con nosotros. Me presentó a otro magnífico director, también de Leningrado, Vladímir Venguérov. Ese fue el círculo de mis conocidos y amigos. No sé si conoce la obra de estos cineastas, pero algunas de sus películas son extraordinarias, están desde luego en la lista de mis favoritas: *Vremya, vperyod!* [Avanza, tiempo] (1965) de Schweizer, *Rabochiy posyolok* [La colonia obrera] (1966) de Venguérov, etc. Hermosísimas películas. Si ampliara el círculo más allá de los amigos hacia otros compañeros del

VGIK cuyas películas me siguen gustando mucho, me gustaría destacar sobre todo a Yuli Karásik, un director extraordinario. Le recomiendo encarecidamente dos de sus películas, *Dikaya sobaka Dingo* [Dingo el perro salvaje] (1962) y *Shestoe iyulya* [El seis de julio] (1968), sobre el levantamiento del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso, con una formidable representación de Lenin, completamente diferente y nada convencional.



Lluvia de julio (Iyulski dozh, Marlén Jutsiev, 1967)

Oírle hablar de sus compañeros resulta muy emocionante. Probablemente ningún otro director en el mundo ha invitado a tantos directores a participar como actores en sus películas. Vasili Shukshín en *Los dos Fiódor*, Alexándér Mitta en *Lluvia de julio* (Iyulski dozh, 1967), Tarkovski y Konchalovski en *Tengo 20 años...* Todos ellos aparecen en su filmografía. Sus películas están llenas de cineastas.

Para ser justos, hay que decir que la mayor parte de ellos no eran todavía directores cuando yo los dirigí o los elegí como actores. Para Vasili Shukshín, *Los dos Fiódor* supuso su primera aparición en pantalla, nadie lo conocía hasta entonces. Su nivel interpretativo es extraordinario en la película y después se convirtió en un actor muy reconocido y también en director. Andréi Tarkovski, por su parte, era siete años más joven que yo. Hizo sus prácticas en el VGIK conmigo e incluso en alguna entrevista dijo que, a pesar de que había estudiado con Mijáil Romm, había aprendido a hacer cine de verdad junto a Marlén Jutsiev. Así lo reconoció, aunque es cierto que después ya no volvió a decirlo... Algunas veces me han preguntado por qué en *Tengo 20 años* le asigné un personaje tan irritable y antipático. No estaba en modo alguno relacionado con su personalidad, sino que, por su temperamento, encajaba en el tipo físico que estaba buscando. En la secuencia de la gran discusión, cuando le pregunta al protagonista qué es lo que se toma en serio en la vida, aparecen también el cámara Fiedorovski; Konchalovski, que apenas se le ve un minuto; Olga Góbzeva, que ahora es monja y entonces era actriz en un teatro provincial; Pável Fil, escritor; y Natalia Riazántseva, también escritora y actriz. Total, quería que hubiera gente viva y eché mano de la gente que conocía, lo cual ha acabado siendo una especie de retrato generacional involuntario. Mis ayudantes intentaron convencerme con bastante empeño de que tenía que haber actores profesionales, y llegué incluso a hacer ensayos para demostrarles que no era así. Los actores interpretaban cada réplica de manera mimética, pero los que no lo eran vivían orgánicamente en, llamémoslo así, su mundo cotidiano. Su vida era así. Fue una especie de, no exactamente un experimento, sino un nuevo método, al menos en la URSS, para llevar verdad a la interpretación. Y la verdad es que en todas mis películas actúa alguien que no es un actor. Siempre y cuando se ajusten a la tipología física, me gusta rodar escenas con gente que nunca se ha puesto delante de

la cámara. Con Mittá, pasó lo mismo. Creo que él siempre ha dicho que le interesó mucho esta forma de dirigir actores y que se decidió a aceptar el papel de Vladic porque le interesaba la improvisación. Déjeme que haga un inciso aquí porque yo aprendí todo esto del Neorrealismo. Desde que lo descubrí se convirtió en objeto de mi admiración: *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, 1950), de Germi y otras películas del neorrealismo. Puestos a buscar influencias, debo citar, sin duda, la obra de Rossellini y de todos aquellos cineastas. Más adelante fui a dar con el arte de Fellini. Cuando vino a Moscú, a un festival (coincidiendo con los problemas de *Tengo veinte años / La puerta de Ílich*), él se enteró y quiso conocerme. Y así entablamos contacto personal, yo incluso diría que amistad, porque después estuve varias veces en su casa y conocí a Giulietta Masina. ¡Hasta bailé un vals con ella!

Dígame, ¿qué le parece *El regreso de Vasili Bortnikov* (*Vozvrashchenie Vasiliya Bortnikova*, 1953), la última película de Vsevolod Pudovkin?

Es una película que no tiene nada. No está en absoluto a la altura de la obra de Pudovkin.

Se lo digo porque algunos críticos e historiadores, como su amigo Naum Kleiman, otorgan un valor emblemático al film, una primera señal de los cambios que se iban a producir en la URSS a partir de 1956, con el llamado Deshielo. En todo caso, lo menciono aquí por la idea del regreso como un componente importante del extrañamiento, ese aturdimiento que desorienta a un personaje cuando regresa a su lugar un tiempo después de su marcha (o de su muerte). Un lugar al que ya no pertenece, pero que es su casa. Es una situación que se repite en algunas de sus películas. Un extrañamiento, que tiene incluso una vertiente política, que estaba ya evidenciado en *Tengo 20 años*, con ese padre que vuelve y se encuentra con que su hijo es mayor que él.

Infinitas trata sobre ese tema, desde luego. Y *Epílogo* (*Poslesloviye*, 1983) también, pero en este caso el tema principal no es el del regreso. La película que se ajusta a lo que ha descrito es, desde luego, *Infinitas*. Y es probable que se deba a dos causas. Con el tiempo todas las personas empiezan a pensar, cuando se hacen mayores: «¿Qué es esto, cuánto me queda aún por vivir?», y comienzan a darle vueltas al final de la vida humana, a la muerte. Yo



Epílogo (*Poslesloviye*, Marlén Jutsiev, 1983)

también me puse a darle vueltas, y en su momento superé el miedo a morir y esta película está dedicada a eso. Además, y esta sería la segunda causa, el hombre no solo regresa a los lugares donde ha estado, sino que también lo hace mentalmente a sucesos en los que no participó personalmente, pero que le han interesado toda la vida. Por eso mi protagonista, aunque no haya combatido, de repente acaba en los inicios de la Primera Guerra Mundial, aunque no pudo haber estado allí. Qué puedo decir, ¡mentalmente yo también he estado aquí y allá! Y en lo que respecta a la Guerra Patria, yo debía haberme incorporado el último año, pero por toda una serie de enfermedades, empezando por el asma, no me aceptaron. Desde entonces se me quedó un sentimiento de deuda ante mis coetáneos, jóvenes como yo, que sí habían combatido.

Esa es la verdad. Siempre he tenido muchas ganas de hacer una película sobre eso y no la hice en su momento, pero después rodé un documental que se llama *Lyudi 1941 goda* [Los del 41] (2001).

Bernard Eisenschitz se ha referido al encuentro entre el pasado y el presente que se plantea en alguna de sus películas, particularmente en *Epílogo*, y que resume lo que está explicando.

Pero no se trata de nada místico, entiéndame, tiene que ver simplemente con la memoria, con la preservación del recuerdo de los otros y qué hacer con el pasado⁵. Es como si la película nos planteara que siempre estarán vivos y se pueden reencontrar. A mí no me gusta nada la pura pomposidad espiritualista, como tampoco me gusta hacer gala del efectismo formal. Hay directores que se preocupan mucho por que el espectador note lo que saben hacer, lo bien que les ha quedado. Yo nunca pienso en eso. Todas mis películas nacen de la reflexión y de los sentimientos y eso es lo que tengo en cuenta. Es algo que me ha acompañado toda mi vida, es el origen de lo que hago. Además, y esto lo comprendí pasado un tiempo, nada envejece tanto en el arte, sobre todo en nuestro arte, como aquello que está construido sobre la prioridad de la forma sujeta a modas cambiantes. Lo más importante es la esencia, la forma interna, lo más importante es el hombre en el arte. No me gusta la pura abstracción. Es como una alfombra, que puede adornar un ambiente, puramente decorativa, pero no ofrece nada ni al alma ni al espíritu...

En ese sentido, ¿cree que en general su cine se ha malinterpretado o que no se ha entendido bien?

En nuestro país los críticos están muy pendientes de lo que se hace en Occidente. Pero hablando de esa forma interna a la que me refería, de momento ningún crítico ha prestado atención a una particularidad que se repite en todas mis películas: me refiero a cómo empiezan y cómo acaban, porque casi nunca arrancan atadas al argumento o de manera funcional. Siempre lo hacen con una especie



El cineasta, en un momento de la entrevista celebrada en Madrid el 23 de mayo de 2014 (Foto: Sergio Oksman)

de apertura, con una larga introducción, con la creación de un estado de ánimo, con escenas donde ni siquiera hay texto. Y luego los finales. Le voy a decir, y no se lo tome como que estoy alardeando, que si alguno de los directores occidentales o nuestros expertos en cine hubieran visto el final de *Infinitas*, pero hecho por un director occidental, habrían escrito y dicho sobre él maravillas, porque es —en efecto, yo lo valoro así— una solución muy interesante, metafórica, pero en nuestro país no reparan en ello. Nadie se ha dado cuenta de que todas y cada una de mis películas —excepto en *Los dos Fiódor*, que acaba con una mirada y una frase, una última réplica— tienen un final emocional y metafórico. Cualquiera de mis películas, incluso *Primavera en la calle Zaréchnaia* —la escena en la que el viento revuelve los papeles del escritorio—, *La puerta de Ílich* —los soldados caídos que avanzan por las calles de Moscú, mientras amanece en la ciudad—, o *Lluvia de julio* —con el encuentro de los veteranos de guerra— concluyen con un final no argumental, que irrumpe ajeno a la línea narrativa de los personajes. Lo he repetido en todas mis películas. *Epílogo*, que se sustenta en el diálogo, termina con una pausa inesperadamente larga, con el revelado de fotografías, una tormenta, el protagonista mira y le parece que hay un anciano en el balcón de enfrente. *Infinitas* concluye con

esa historia del río de la que hemos hablado. Y la próxima que haga sobre Chéjov y Tolstói tampoco terminará con un argumento, va a tener un final metafórico. En fin, es algo que me gusta.



Sobre el descanso eterno (Nad Vechnim Pakoem, Isaac Levitan, 1894)

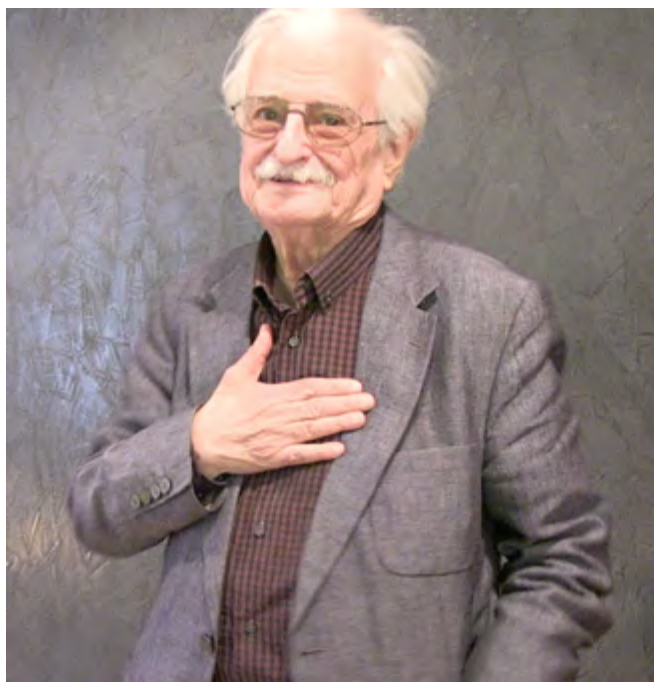
No hemos hablado de pintura y me parece importante detenernos en este asunto, no solo porque siempre ha reconocido que pintar fue su vocación más temprana, sino también por las referencias textuales a cuadros y artistas que introduce en sus películas. En su cine hay unas cuantas citas expresas de la gran pintura realista y paisajista rusa del siglo XIX. Por ejemplo, en *Tengo 20 años* los personajes se acercan a una exposición de los Itinerantes, *El regocijo de los Peredvístzhniki*. En *Lluvia de julio*, uno de los personajes compara un paisaje con un cuadro de Isaac Levitán...

Me entusiasma la pintura, efectivamente. Desde luego, la pintura rusa. Iliá Repin, por ejemplo. Repin es un pintor fabuloso. Qué geniales son sus retratos. Y Levitán, al que se refiere, también. Hay un lugar en el Volga, cerca de Kostromá, que se llama Plios. Estuve una vez allí y fui a buscar en el mismo lugar, el lugar exacto, desde el que Levitán miró el paisaje y pintó su famoso cuadro *Sobre el descanso eterno*. Lo vi, me paré justo en ese lugar. Y percibí una diferencia extraña: todo es igual pero

también un poco diferente. Ese era el sitio, pero en el cuadro de Levitán se tiene la sensación de que el hombre está todavía más arriba. Y comprendí por qué. En el cuadro, a lo lejos está la lejanía, las nubes, pero Levitán atravesó esas nubes con otra nube pequeña, ligera, que estaba por debajo. Ese pequeño elemento genera la sensación de mirar por encima de la nube, como si tú estuvieras sobre esa nube. Esa decisión crea la sensación de estar viendo el paisaje desde una altura enorme. De los españoles, me gustan mucho dos pintores. Velázquez y sobre todo El Greco [sic]. Y de los maestros italianos, Botticelli. Lamentablemente nunca he visto el original de *La última cena*, de Leonardo Da Vinci; cuando estuve en Milán me acerqué y estaba todo cerrado, una lástima. Estoy seguro de que podría estar mirándolo durante horas. Volviendo al tema del paisaje, si se fija, en todas mis películas se ve esa alternancia de las estaciones del año, que está ya en los títulos: *Primavera en la calle Zaréchnaia*, *Era el mes de mayo* (*Byl mesyats may*, 1970), *Lluvia de julio*. No sé hacerlo de otra manera. Vivimos en el mundo real, en la naturaleza, y la alternancia de las estaciones y los cambios de la naturaleza, el viento y la lluvia envuelven también a las películas. Bueno, no son más que rasgos de mi carácter. Tras una entrevista que concedí hace años, el periodista tituló: «Soy un contemplador» («Я созерцатель»).

Como el cuadro de Iván Kramskói, *El contemplador*.

Efectivamente, es algo inherente en mí. En general en la vida. Aquí y ahora estamos hablando mucho, pero yo no hablo tanto. Soy más de guardar silencio y escuchar u observar y, además, no lo hago pensando: «ajá, esto podrá venirme bien en algún momento», no, es mi existencia natural en la vida. El interés por alguna persona, conocerla, por ejemplo ahora, le he conocido a usted, he conocido a Dushitsa, al cámara que nos está grabando. Yo lo observo, y es interesante cómo está completamente concentrado en la cámara. Esto es lo que dije hace poco sobre una de mis cualidades,



El cineasta, en un momento de la entrevista celebrada en Madrid el 23 de mayo de 2014 (Foto: Sergio Oksman)

sobre el origen de todo esto, dije que soy un contemplador. Efectivamente, soy un contemplador. Me gusta soñar con algo, pero sin fijarme mucho, pensar, sumergirme en alguna circunstancia «y qué pasaría si, qué habría si, si me pasara a mí». Y así se me ocurrió en su momento *Lluvia de julio*. Mientras llovía me metí en una cabina y me puse a imaginar... ¿Y si una chica llegara corriendo? Yo le dejaría mi cazadora, ella iría con prisa, luego empezaríamos a llamarnos por teléfono...

La conversación ha ido hilándose en torno a algunas figuras referenciales de su vida, como su padre o Sávchenko. Me gustaría terminar con otro de sus maestros, Mijaíl Romm, que confió en Elem Klimov y en usted la conclusión de su obra póstuma, Y sin embargo, creo (I vsyo-taki ya veryu..., 1974).

A Mijaíl Ilich lo conocí a través de Daniíl Bravitski, dramaturgo y luego director, que trabajaba con Mijaíl Romm. Por él y por Vasili Shukshín, que fue su alumno. Surgió una relación muy buena. Cuando Jruschov criticó *La puerta de Ílich*, sobre todo la



El contemplador (Sozertsatel, Ivan Kramskoy, 1876)

famosa escena de Serguéi y su padre, Mijaíl Romm se puso de pie, se volvió a Jruschov, que había interrumpido brevemente su discurso, y le dijo: «Nikita Serguéievich, yo he entendido esa escena de otra manera». Y siguió hablando. Es decir, que le llevó la contraria en público cuando todos tenían miedo de hacerlo. Así que sí, con Mijaíl Ilich tenía una relación muy buena. Recuerdo que cuando estaba rodando un documental en París, él se acercó también y quedamos. Pero hay otro momento muy importante en nuestra relación: vino a ver la versión completa, que entonces casi nadie había visto, de *La puerta de Ílich*, que todavía entonces, en la primera versión, se llamaba así. Estábamos solos en la sala. Vio la película, salimos fuera y se quedó junto a la puerta de la sala de proyección, fumando largo

rato y en silencio. Yo estaba muy inquieto, pensaba: «¿Por qué no me dice nada y no hace más que fumar?». Al rato, se acercó y me dijo una única frase: «Marlén, su vida está justificada». ■

NOTAS

- * Agradecimientos: Qazi Abdur Rahim, Sergio Oksman, Olga Korobenko y el Centro Ruso de Ciencia y Cultura de Madrid.
- 1 En 1958 la película *Cuando pasan las grullas* (Letyat zhuravli), dirigida por Mijáil Kalatózov, obtuvo la Palma de Oro en Cannes, primer gran premio internacional del cine soviético post-estalinista. *Balada de un soldado* (Ballada o soldate), de Grigori Chujrái, fue premiada con un Bafta en 1961 y fue seleccionada en la categoría de mejor guión original en los Oscar de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. En 1962, *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo), de Andréi Tarkovski, ganó el León de Oro de la Mostra de Venecia y fue el primero y más emblemático aval internacional a la nueva generación de cineastas soviéticos.
- 2 Inicialmente, el proyecto *La puerta de Ílich* fue bien aceptado e incluso recibido con entusiasmo por los Estudios Gorky, especializados en cine infantil y juvenil. Según las actas del estudio recogidas por Artem Demenok y publicadas en *Iskusstvo Kino* en 1988, en la reunión mantenida el 16 de diciembre de 1960 para discutir el proyecto, el guionista V. Soloviev, miembro de la Comisión de Seguimiento Artístico, encargada del seguimiento de la producción, expresó que «este es el único guión que conozco que habla abierta y sinceramente sobre nuestro tiempo, sobre lo que es realmente importante y nos incumbe. [...] Una cosa extraña pero necesaria hoy en día» (DEMENOK, 1988: 97, cit COXE, 2008). La de Soloviev era una opinión compartida en la reunión, sin embargo existía cierta prevención respecto a cómo sería acogido por el Ministerio de Cultura. «Si fuera necesario —explicó V. Ezhov—, nos dirigiremos a Ekaterina Alekseyevna Furtseva (Ministra de cultura) y ella lo entenderá. Le diremos que se trata de la primera exploración real y profunda de la vida contemporánea» (1988: 97). Tras

la publicación del guión literario, el Ministerio de Cultura advirtió al director de los estudios Gorky, G. I. Britikov, de que el principal error del texto era el tono contemplativo e insensible, en lugar de adoptar una actitud más cívica y activa. Según relata Josephine Woll (2000: 142 y ss.), Ekaterina Furtseva fue un apoyo importante para Jutsiev y le protegió después de la primera proyección, cuando fue criticado, entre otras cosas, por el volumen de los pasos de la Guardia Roja al pasear por las calles nocturnas: «De noche —explicó el jefe de la Comisión Ideológica— la gente debería estar dormida. Los pasos solo suenan tan fuerte en prisión» (KHOPLIANKINA, 1990: 46). Sin embargo, ella misma fue víctima de las luchas de poder que se estaban produciendo en todo el engranaje político y del partido (WOLL, 2001). En última instancia, el estreno de la película fue parado por Nikita Jruschov, tras la proyección en marzo de 1963. Durante un acto público en el Kremlin, al que acudieron en torno a seiscientos artistas y escritores invitados, el líder del partido y presidente del consejo de ministros, acusó a Jutsiev, entre otras cosas, de presentar «ideas y normas de vida pública y privada totalmente inaceptables y extrañas al pueblo soviético [...]. Traslada a los niños la idea de que sus padres no pueden ser sus maestros en la vida y de que no tiene sentido que busquen su consejo» (WOLL, 2000: 146-147). Las palabras de Jruschov, que estaban en sintonía con el nuevo estilo que había quedado expuesto en su mensaje sobre la corrupción de los principios soviéticos en el arte expresado en diciembre de 1962 en el 30 aniversario de la Unión de Artistas de Moscú, fueron definitivas en la suerte del film. *La puerta de Ílich* nunca se estrenó ni se distribuyó. Casi dos años después, el 18 de enero de 1965, se presentó una versión reducida y remontada a la que se le había cambiado el título por *Tengo 20 años*. La sociedad soviética ya no era la misma y su eco fue bastante limitado. Baste decir, por ejemplo, que el film fue visto por 8,8 millones de espectadores, una cifra muy menor comparada con las grandes producciones de la época, como *Guerra y paz* (Voina y mir, 1965, Andréi Volkonskii), vista por 58 millones de espectadores (ZEMLYANUKHIN y SEGIDA, 1996: 251 y 72).

- 3 El llamado Deshielo que siguió a la muerte de Stalin tomó su nombre de una novela de Ilya Erhenburg publicada en 1954 titulada *Ommene.ль* (*Ottepel / El Deshielo*).
- 4 Llamativamente, como si fuera una escenificación de las cuentas que el cine acumula con el pasado, el propio argumento del film planteaba el encuentro entre el joven Sergio con el fantasma de su padre, más joven que él en el momento de la aparición, muerto con veinte años en la Segunda Guerra Mundial y que no sabía ni podía responder a las preguntas de su hijo.
- 5 Sobre esta mirada bakhtiana del espacio/tiempo de Moscú en la obra de Jutsiev, Coxe ha escrito que «durante las reuniones del estudio para discutir el guión literario de Jutsiev y Shpalikov, Jutsiev insistió en que las piedras de las calles de Moscú recordaban a las generaciones que habían caminado sobre ellas y que pretendía retratar la conversación entre Serguéi y su padre como algo real, sin recurrir a las evocaciones de un *flashback*. Este es el tipo de transformación (*remont/ ремонт*) del presente (*seichas/ сейчас*) que define la ciudad de Moscú como texto. El pasado y el presente emergen y se mezclan fluidamente sin recurrir a los trucos recurrentes del cine» (2008: 218).

REFERENCIAS

- COXE, Brinton Tench (2008). Screening 1960s Moscow: Marlen Khutsiev's *Ilich's Gate*. *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII*, 213-227.
- DEMENOK, Artem (1988). *Zastava Ilicha-Urok Istorii*. *Iskustvo Kino*, 6, 95-117.
- KHOPLIANKINA, Tatiana (1990). *Zastava Ilicha: Sud'ba fil'ma*. *Moskva*, 46.
- WOLL, Josephine (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. Londres: I.B. Tauris.
- (2001). Being 20, 40 years later. *Kinoeye*, 1, 8. Recuperado de <<http://www.kinoeye.org/01/08/woll08.php>> [01/04/2016].
- ZEMLYANUKHIN, Serguéi, SEGIDA, Miroslav (1996). *Domiashtina siemateka. Otechestvennoe Kino, 1918-1996*. Moscú: Dubli-D.

MARLÉN JUTSIEV. ASÍ EMPEZÓ TODO

Resumen

Nacido en Tbilisi (Georgia) en 1925 y diplomado en el VGIK de Moscú, Marlén Jutsiev es director de cine, guionista, actor, profesor y protagonista destacado de la Nueva Ola Soviética de los años cincuenta y sesenta. Su película *La puerta de Ílich* (Zastava Ilitsa, 1965) se convirtió en un símbolo no oficial de la era Jrushev debido a los problemas con los censores soviéticos, que obligaron a un nuevo remontaje del film. La nueva versión se estrenó tres años después bajo el título *Tengo veinte años* (Mne dvadzat let, 1965). En esta entrevista inédita, celebrada en mayo de 2014, Marlén Jutsiev repasa su vida y su obra, explorando su infancia, los años en el VGIK, el origen de sus películas y los problemas con la censura soviética.

Palabras clave

Cine ruso y soviético; Jutsiev; Deshielo; censura.

Autor

Carlos Muguiro es profesor de Estética del Cine en la Universidad de Navarra y director del Departamento de Cine Documental de la ECAM (Escuela de Cine de Madrid). Doctor en Humanidades (Premio Extraordinario de Doctorado) por la Universitat Pompeu Fabra, en la actualidad es profesor invitado en el Departamento de Estudios Eslavos de la University of Cambridge. Sus áreas de investigación se centran particularmente en la cultura rusa y soviética y en la representación del paisaje y la naturaleza en el cine. Fue responsable de la primera retrospectiva dedicada a Alexander Sokurov en España y del proyecto *Ver sin Vertov* en la Casa Encendida de Madrid, un proyecto curatorial que reconstruía la tradición del cine documental ruso y soviético durante los últimos cincuenta años, desde la muerte de Dziga Vertov a 2005. En el contexto de este ciclo, Muguiro publicó *Ver sin Vertov (1955-2005). Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*. Entre otros, ha editado también los libros *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*; *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*; *The Man Without the Movie Camera / The Cinema of Alan Berliner*; y más recientemente el monográfico *Las formas de la nostalgia. Construcción y manifestaciones de 'la nostalgia de lo ruso-soviético' en la cultura cubana contemporánea*. Como cineasta, ha hecho junto con Sergio Oksman *O futbol* (2015), *Una historia para los Modlins* (2012) y *Notas sobre el otro* (2008). Contact: cmuguiro@unav.es.

Referencia de este artículo

MUGUIRO, Carlos (2017). Marlén Jutsiev. Así empezó todo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 121-138.

MARLEN KHUTSIEV. HOW IT ALL BEGAN

Abstract

Born in Tbilisi (Georgia) in 1925 and trained at the State Institute of Cinematography (VGIK) in Moscow, Marlen Khutsiev is a film director, screenwriter, actor and teacher, and was a significant protagonist of the Soviet New Wave of the 1950s and 1960s. His film *Ilyich's Gate* (Zastava Ilitsa, 1965) became an unofficial symbol of cinema during the Khrushchev Thaw due to the problems it faced from the Soviet censors, whose reservations meant that it had to be completely re-edited. The new version of the film was released three years later under the new title of *I am Twenty* (Mne dvadzat let, 1965). In this previously unpublished interview, which took place in May 2014, Marlen Khutsiev takes us on a journey through his life and work, exploring his childhood, the VGIK years, the origins of his films and his problems with the Soviet censors.

Key words

Russian and Soviet cinema; Khutsiev; Thaw; Censorship.

Author

Dr Carlos Muguiro is reader in Film Aesthetics at the Universidad de Navarra and Head of the Department of Documentary Film at the ECAM (Madrid Film School). He was awarded a Ph.D. in Humanities (Extraordinary Doctorate Award) from the Universitat Pompeu Fabra and is currently Visiting Scholar in the Department of Slavonic Studies at the University of Cambridge. His research interests lie in Russian and Soviet culture, and the portrayal of nature and landscape in cinema. He curated the first Alexander Sokurov retrospective ever held in Spain and *Ver sin Vertov*, a curatorial project to reconstruct the Russian and Soviet documentary film tradition of the last fifty years, from Dziga Vertov's death to 2005, held in the Casa Encendida cultural centre in Madrid. In the wake of this cycle, Muguiro published *Ver sin Vertov (1955-2005). Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*. He has also edited the books *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*; *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*; *The Man Without the Movie Camera / The Cinema of Alan Berliner*; and more recently *Las formas de la nostalgia. Construcción y manifestaciones de 'la nostalgia de lo ruso-soviético' en la cultura cubana contemporánea*. As a filmmaker, he has worked alongside Sergio Oksman in the making of *O futbol* (2015), *A Story for the Modlins* (2012) and *Notes on the Other* (2008). Contact: cmuguiro@unav.es

Article reference

MUGUIRO, Carlos (2017). Marlen Khutsiev. How it all began. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 121-138.

Edita / Published by



Licencia / License



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

(DES)ENCUENTROS

**ALEMANIA, ITALIA, ESPAÑA:
EL EROS Y EL DESEO BAJO
LOS FASCISMOS EUROPEOS**

introducción

EL CINE COMO MÁQUINA DE DESEO

discusión

conclusión

LA SOMBRA DEL CUERPO

introducción

EL CINE COMO MÁQUINA DE DESEO

ENDIKA REY

El jurado de la sexagésimo sexta edición del festival de cine de Cannes sorprendió a propios y a extraños con la decisión de otorgar la Palma de Oro tanto al director como a las dos actrices protagonistas de la película *La vida de Adèle* (La Vie d'Adèle – Chapitres 1 & 2, Abdellatif Kechiche, 2013). Poniendo a Adèle Exarchopoulos y Léa Seydoux a la altura de Kechiche, el jurado parecía dar a entender que la autoría cinematográfica no pasaba únicamente por estar detrás de las cámaras, sino que los cuerpos y gestos retratados eran también responsables de la consecución y discurso de la imagen. A su vez, aquella decisión del jurado presidido por Steven Spielberg llegó en el momento exacto en que toda Francia vivía días convulsos con cientos de miles de manifestantes protestando por las calles de París contra la legalización del matrimonio entre homosexuales. El contexto hizo que el premio y la película se quisiesen leer como una decisión y postura políticas, pese a que el jurado insistiese en declarar que su valoración de la película era una realizada exclusivamente en términos cinematográficos y no morales.

Meses más tarde, la polémica perseguiría al estreno de la cinta cuando aseguraron, tanto Exarchopoulos como Seydoux, que el director se había mostrado autoritario y violento durante el rodaje y les había exigido un compromiso extremo, sobre todo en aquellas escenas de mayor carga erótica. La naturalidad de las imágenes del film no era tal y, tras las declaraciones de ambas, el artificio se revelaba: resultaba imposible dejar de pensar que

el romance lésbico de la cinta y todos sus movimientos estaban, en realidad, milimétricamente orquestados por un hombre. A su vez, *La vida de Adèle* tendría una distribución problemática: tanto en Túnez, lugar de nacimiento del director, como en Estados Unidos, la película sufrió una censura referida sobre todo a la larga secuencia sexual entre las dos actrices. Incluso en Francia, dos años después de su estreno, la asociación católica Promouvoir conseguiría que la justicia retirase la autorización de distribución a la cinta usando como argumento que las escenas de sexo realistas podrían herir la sensibilidad del público joven.

Según Christian Metz, la censura propiamente dicha mutila la difusión; la censura económica mutila la producción y la censura ideológica mutila la invención (METZ, 1970: 18). En este sentido, es preciso señalar que la historia del cine «es la historia de la censura, escrita también a partir de sus imágenes prohibidas y es que no debemos olvidar, como bien recuerda Gérard Lenne, que “la censura (su historia) deviene parte integrante de la creación”» (BASSA y FREIXAS, 2000: 52). El caso de *La vida de Adèle* es tal vez el ejemplo más diáfano de una obra cinematográfica reciente donde hayamos podido asistir a la encrucijada de debates simultáneos acerca de la prohibición del eros, la resistencia política vinculada al deseo, los límites de la puesta en escena y la autoría cinematográfica. Tanto el premio en Cannes como las polémicas que se suscitaron contribuyeron eficazmente al éxito de la película pero, ¿agudizó este nuevo

tipo de censura —tanto hacia la obra como hacia su mensaje o metodología— el deseo hacia lo que había sido censurado? De algún modo los factores externos a la cinta contribuyeron a reprimir una película cuyo mayor mérito era, precisamente, la aparente libertad de movimiento.

Wilhelm Reich habla en *La psicología de masas del fascismo* sobre cómo la represión sexual aparece con el patriarcado y extiende entre las mujeres la idea de que el acto sexual es para ellas algo deshonesto: «El orden sexual patriarcal [...] se convierte en el fundamento original de la ideología patriarcal, arrebatando a las mujeres, a los niños y a los adolescentes la libertad sexual, transformando la sexualidad en mercancía o, más exactamente, colocando los intereses sexuales al servicio de los intereses económicos» (REICH, 1972: 117). La prohibición de la distribución comercial en Francia de *La vida de Adèle* funciona más como símbolo a posteriori que como obstáculo a priori: hoy por hoy estamos lejos del fascismo y de sus métodos pero, en similar medida, el acto sexual entre dos mujeres fue leído también como uno de aquellos actos «deshonestos». En palabras de Félix Guattari, «el cine es una máquina de deseo que ha conquistado su puesto en el transcurso de una larga evolución histórica. La historia del deseo es inseparable de la historia de la represión. ¿Sucederá alguna vez que un historiador se ponga a escribir la historia del cine del deseo?» (GUATTARI, 1983: 81). Jacques Aumont recogía una idea similar al señalar que en la actualidad un rostro es la historia de todos los anteriores que le precedieron: «la historia del rostro en la era moderna tal vez sea a la vez la de su expresividad, de la libre inscripción de las pasiones sobre su superficie, así como la de su civilidad, de la retención, del pulido y de la codificación de esa inscripción [...]. El rostro [...] sigue dos caminos, la exteriorización de las profundidades de lo íntimo y la manifestación de la pertenencia a una comunidad civilizada» (AUMONT, 1998: 25).

Uno de los objetivos del fascismo fue deshumanizar y dessexualizar esos rostros a través del cuerpo. A partir de ahí, temas o motivos como el adulterio

o la libido se omitieron, interiorizaron o metafóricamente del mismo modo que ocurrió con otros gestos derivados del erotismo. El rostro y presencia física de las actrices bajo los fascismos es en parte un interrogante, y los distintos métodos de acercar la cámara hacia el deseo —más ligado al imaginario— y hacia el Eros —más vinculado al cuerpo—, tendrían así un tratamiento iconográfico sustancialmente diferente pero normalmente amordazado. Volver ahora a la Alemania, Italia y España de los fascismos y la censura, momento histórico de rotura tanto para las convenciones sociales como para las cinematográficas, se antoja imprescindible para entender la Europa actual y su cinematografía; para saber leer la historia del cuerpo y rostro de la figura femenina en la era moderna a través de los tabúes, de las actrices y de las feminidades construidas a través de las máscaras dictatoriales. También es necesario para comprender la historia del cine como esa máquina de deseo. ■

NOTAS

- * Esta sección forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).

REFERENCIAS

- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (2000). *El sexo en el cine y el cine del sexo*. Barcelona: Paidós.
- GUATTARI, Félix (1983). *Más allá del significante*. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 81-93). Madrid: Fundamentos.
- METZ, Christian (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. En E. VERÓN (ed.), *Lo verosímil* (pp. 17-30). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- REICH, Wilhelm (1972). *La psicología de masas del fascismo*. Madrid: Ayuso.

discusión

I. ¿Existen elementos equivalentes en la imagen cinematográfica de las mujeres en los diversos fascismos europeos o, por el contrario, se constituyen diferentes motivos partiendo de sus respectivas culturas?

Alejandro Montiel

Pese a estar sometidos a gobiernos de opuesta índole, la cinematografía española de 1939-1945 bebe aún, si hablamos en términos estéticos, del «realismo poético» de los films franceses de la década anterior, y acoge sin reparos otras tumultuosas influencias (incluida la soviética). En esto hay que andar con pies de plomo y película por película. Por ejemplo, sospecho que el espíritu victoriano perdura en el cine británico de la época, con independencia de que resistieran a los bombardeos de la Luftwaffe. Es obvio, además, que en las antiguas colonias (Estados Unidos) también se produjo un cierto rearme conservador, patrocinándose un modelo —pronto hegemónico: el de Hollywood— de abnegada y fiel esposa del heroico soldado en las antípodas del descoque y la ligereza de las alegres divorciadas que danzaron a ritmo de jazz en la pantalla durante los subversivos años veinte y los primeros años treinta. El caso español destaca (tras el triunfo de los sublevados) por la perturbada y perturbadora alianza, retrógrada sin ambages, entre sexo y religión, morbosidad acendradamente católica que los alemanes, por ejemplo, ignoraron, fueran pro-nazis o anti-nazis. Dechados de personajes femeninos atrapados en la sordidez cuando son empujados por el deseo no faltan en nuestro cine, donde resurge además con ímpetu la tozuda retranca del honor calderoniano y la apología del recato.

Vinzenz Hediger

Mi hipótesis es que las iconografías fascistas fueron implantadas en marcos culturales preexistentes. En ese proceso, estos fueron modificados y, en ocasiones, permanentemente alterados. Los regímenes políticos exitosos no aparecen de la nada; su

legitimidad política siempre depende, o está interrelacionada, con su legitimidad cultural y, en ese sentido, diría que los marcos culturalmente específicos existen y que se deben tener en cuenta en los tres países.

Marta Muñoz Aunión

En lo referente a las cinematografías germana y española creo que se pueden encontrar arquetipos de lo femenino similares, pues son referentes de la cultura occidental establecidos a lo largo de los siglos en la tradición literaria y teatral. Me refiero a los dos polos tradicionales de la estructura patriarcal de la sociedad burguesa: la mujer buena y la mala mujer. No obstante, en la explicitación concreta de estos estereotipos se encuentran diferencias que guardan relación con la complejidad social que distancia a ambos países en la tercera década del pasado siglo. Así, dentro del ámbito de la *mujer buena*, la Alemania del Tercer Reich incluye y explota nuevos modelos que la España de la época no contempla: la mujer trabajadora independiente y urbana, la mujer patriota y luchadora, la viuda de guerra cabeza de familia y otros. Son figuras que recogen los modelos que se han impuesto en el país gracias a la modernización, la urbanización y las consecuencias de la posguerra (Primera Guerra Mundial, 1914-1918), entre otros motivos. En el apartado de la *mala mujer*, incluyendo ambos países el mismo tipo de conducta femenina asociada a la promiscuidad y el engaño o la traición, los alemanes aportan y desarrollan un personaje femenino propio, la *mujer roja*, la activista política de izquierda, la cual se amplía, ya adentrada la Segunda Guerra Mundial, incluyendo a la mujer que mancilla la estirpe aria al tener relaciones con hombres considerados de *razas inferiores*. Estos úl-

timos tipos no se encuentran en la cinematografía española, pues ni los niveles de emancipación política de las mujeres españolas alcanzados durante la Segunda República, ni su tratamiento en la producción cultural son equiparables a los que se logran en la República de Weimar. Si bien es cierto que el nacionalsocialismo se empeña en controlar la emancipación femenina, no puede obviar el hecho de que una parte importante de la población activa antes y durante la guerra sea femenina y exija un reconocimiento simbólico de su tarea. De ahí la variabilidad de los modelos femeninos cinematográficos.

Raffaele Pinto

El cine representa a la mujer según las culturas literarias y nacionales propias de cada cinematografía (creo en cambio que la representación cinematográfica de los hombres depende mucho menos de estas culturas, y es, por lo tanto, mucho más convencionalmente transversal). Es muy evidente, por ejemplo, la radical diferencia entre la visión misógina (shakespeariana) de la mujer hollywoodiense (Greta Garbo, Marlene Dietrich) de la visión filógina (dantesca) de la mujer que sale de Cinecittà (Anna Magnani).

Gino Frezza

Sostengo que hay pocas equivalencias entre las imágenes cinematográficas de la mujer que producen los diversos fascismos: quizás en España e Italia pueden emerger algunas cuando los personajes femeninos pertenecen a ambientes tradicionales o retrógrados en el plano del desarrollo económico (mujeres campesinas o alejadas de los lugares de la urbanización moderna, por ejemplo). No obstante, si considero el caso italiano de modo global, este propone una galería de figuras femeninas que a mi parecer excluyen equivalencias con otros sistemas fílmicos a excepción del americano, con el cual el cine italiano establece una fuerte competición basada precisamente en la capacidad de ofrecer productos (entre los cuales se encuentran las tipologías e imágenes femeninas) diversos y sofisticados. Esto responde tanto a un trabajo interno del imaginario de la época como a la necesidad de atender a la demanda del público con respuestas verosímiles. La mujer a la cual el cine italiano se dirige como espectadora está menos dispuesta a consumir su rol según las normas y costumbres consagradas por las leyes o las tradiciones que a perseguir aquellas oportunidades (gratificación, éxito, etc.) que por el contrario parecen ser reflejo de la —todavía emergente— sociedad de consumo.

2. El desnudo en el cine, por ejemplo, no se gestionó del mismo modo en Italia o Alemania que en España. ¿Comparten los mismos tabúes los diferentes países bajo las tres dictaduras?

Alejandro Montiel

Afirmo categóricamente que no. Probablemente esto es así, al menos, desde el siglo XVI y las Guerras de Religión, y, por otra parte, no me atrevo a considerar la *pudibundez* (pongamos por caso) como un tabú, sino como una mera costumbre social, que ora se exagera, ora se alivia, aquí decae y allí se acrecienta. No debemos olvidar tampoco que las dictaduras teutona e itálica se quiebran en 1945, mientras que la española permanece y se prolonga interminablemente, cobrando mayores

fueros el nacionalcatholicismo hispano a partir de la derrota de las fuerzas del Eje, incluso con menoscabo de otros sectores no menos repulsivos pero sí más modernos del Movimiento Nacional, como el falangismo. En *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945) se presenta un fascinante personaje transido de inflamado deseo y moral dudosa, Pina (Anna Magnani), en un film apologéticamente católico pero donde se inicia la andadura de una Nueva Europa democrática y liberal. Una heroína ardientemente enamorada

de un partisano comunista y de buen corazón es impensable en la represiva y autárquica España franquista, pero no en la Italia post-mussoliniana ni en el Berlín liberado. No me imagino un mito erótico como el de Silvana (Silvana Mangano) en *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe de Santis, 1949) regalado al mundo por el cine español de los cuarenta; ni siquiera en el de los cincuenta o en el de los sesenta.

Vinzenz Hediger

Yo diría que otro tipo de marcos culturales son más determinantes. En Italia y España, por ejemplo, la Iglesia Católica es un factor político mucho más preponderante que en Alemania. En este sentido, tal y como sostiene Pierre Sorlin, la Iglesia es uno de los rasgos unificadores que hacen posible el Estado nacional italiano. El alcance de poder político por parte de Mussolini solo se completó después de que llegara a un acuerdo con la Iglesia católica respecto al reparto de poder en los Pactos de Letrán de 1929. En Alemania, por otro lado, la unificación del país se ganó contra la Iglesia católica: el *Kulturkampf* o *combate cultural* de Bismarck, en la década de 1870, fue diseñado explícitamente para frenar la influencia política del clero católico e inculcar en los ciudadanos alemanes de fe católica una lealtad dominante al Reich por encima de aquella hacia la institución transnacional de la Iglesia católica. Si acordamos que el régimen cultural fascista fue implantado en marcos preexistentes, podemos ver diferencias en cada país respecto a la medida en que las enseñanzas morales de la Iglesia afectaban a la sexualidad (y, por extensión, a la representación de la desnudez en el cine). Al mismo tiempo, existe un conflicto inherente entre el fascismo, el régimen político y cultural fascista y la moral tradicional de la sexualidad heterosexual monógama (y sus trampas). Los regímenes totalitarios tienden a instalar patrones de vinculación social y lealtad emocional e ideológica que trascienden, y a veces interrumpen directamente, la unidad familiar sobre la que —al menos desde el punto de vista de la teoría

política desde Jean Bodin— se han construido los modernos estados-nación europeos. Tanto porque las tradiciones católicas no son tan fuertes en Alemania como porque Alemania es el más totalitario de los tres estados fascistas, vemos una especie de tratamiento de la sexualidad que va en contra del modelo familiar burgués y la comprensión tradicional de la sexualidad de la mujer. Pero incluso en el caso de Alemania, estas tendencias son, en el mejor de los casos, moderadas.

Marta Muñoz Aunión

Los tabúes son distintos. La desnudez puede ser uno de ellos, pero también existieron profundas diferencias en relación al embarazo fuera del matrimonio, la separación y el divorcio, el segundo matrimonio en caso de viudez, la actividad laboral femenina en el ámbito público, el sentimiento religioso y otros. Por ejemplo, la mujer en el cine alemán nacionalsocialista es más activa y emprendedora, ocupa puestos hasta el momento vetados a su presencia y es más visible en el ámbito público. Esto se debe a tres motivos principales que aquí solo pueden mencionarse brevemente: su presencia real en la economía germana de la época, demasiado evidente y necesaria como para anularla, la necesidad de confirmar ese carácter modernizador al que apeló el nacionalsocialismo desde el principio y el hecho de que las mujeres alemanas fueran un gran soporte de los proyectos sociales y políticos implantados por el nacionalsocialismo para reforzar la ideología de un «pueblo compacto, detrás de un líder íntegro». La producción cinematográfica del Tercer Reich gestiona la necesidad de control del sentimiento emancipador femenino, al que al mismo tiempo se está dando una libertad limitada. Esta contradicción se acentúa con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la obligación de asegurar el firme apoyo de lo que se llamó «el frente interior», formado por las mujeres madres, esposas, hijas y hermanas de los soldados enviados al frente. Son ellas las que mantienen el país, asumen profesio-

nes masculinas, se convierten en cabezas de familia y, por ello, la tarea de la producción cultural gestionada desde el Estado (el cine incluido) es la de controlar el *deseo* femenino, llevarlo por los caminos acordes a los intereses nacionalsocialistas, reconducir la energía liberada por la *relajación* ante la ausencia masculina y acotarlo dentro del discurso basado en las necesidades de la guerra y en la promesa de una victoria final. El caso del aborto es interesante: altamente estigmatizado en caso de un embarazo normal, se acepta e incluso se impone de cara a la *salud pública* y el mantenimiento de la raza.

Raffaele Pinto

Por lo que puedo juzgar (mi experiencia de espectador es muy desigual en relación a las tres filmografías), diría que la problemática femenina está casi ausente en el cine alemán, en el que la propaganda impone una idea militar de la sociedad (con el consiguiente culto a la violencia), que abarca también a la mujer, anulándola como tal (los cuerpos femeninos semidesnudos de Riefenstahl son cuerpos *atléticos* y *sanos*). En España me parece que el régimen apuesta por una visión muy conservadora, en la cual la mujer queda relegada a la expresividad de lo folclórico (el cuerpo femenino se descubre, hasta cierto punto, *cantando*). En Italia el cine, bastante independiente de la propaganda del régimen, apuesta por el análisis de lo femenino para crear modelos de *italianidad* (es un cine de primer orden sin el cual no se entendería el estallido del Neorrealismo); las insinuaciones de desnudo tienen normalmente un sentido *trágico*.

Gino Frezza

La relación entre desnudez (en particular y casi universalmente femenina) e imagen fílmica es muy importante para explorar las expresiones de libertad existentes en el diálogo entre cine, censura, política y sociedad. En el cine italiano existen ejemplos de cómo el desnudo de la mujer ha aparecido en la pantalla, si bien en instantes muy breves, denotando así un nivel de consciencia de tal innovación —que provocaría un explícito escándalo en casos como *La cena delle beffe* [La cena de los bufones] de Alessandro Blasetti en 1942, donde los pechos de Clara Calamai eran mostrados de modo muy veloz pero del todo chocante—. No obstante, el desnudo en el cine italiano queda generalmente relegado a la sombra, al fuera de campo, como suele ocurrir en los otros países. La censura supervisó este aspecto de la representación, quizás en mayor medida que la adhesión política de los films a los ideales del régimen, pero, al mismo tiempo, estos condicionantes respecto al desnudo invitaron a los autores a valorar la imaginación del espectador y a mantenerla vivamente proyectada sobre las imágenes deseadas. Con todo, lo que queda explícitamente prohibido, más que el desnudo, es la relación sexual genital, así como los besos eróticos. Sobre estos aspectos la censura religiosa fue más taxativa que la política. En Italia, el Centro Católico, expresamente instituido para este cometido, fue muy activo (no solo durante el régimen fascista, también durante la posguerra y hasta los últimos cincuenta y primeros sesenta). Diría que en el tema del desnudo se debe tener en cuenta un cuadro de análisis temporal más que espacial. Las verdaderas diferencias en la expresión fílmica del desnudo y de las relaciones sexuales sobrevienen, de hecho, con el cine moderno.

3. ¿Aportan las actrices alguna idea al discurso de la película desde la subjetividad de su propio cuerpo y la gestualidad erótica? ¿Hasta qué punto el star system sobrepasa la mirada de la cámara o se amolda a los códigos históricos?

Alejandro Montiel

George Cukor, que dirigió a todas las grandes actrices de la época clásica en Hollywood, afirmó que a Greta Garbo no la había dirigido nunca. A Greta Garbo, dijo, no se la puede dirigir. Ella obraba el pequeño milagro de su interpretación, cargada de sugestivos sentidos, a su libre albedrío. En alguna medida, toda actriz lo hace. Sujeta a códigos castrantes, tras la cruel amputación del clítoris, en los ojos de toda actriz inspirada brilla alguna vez el deseo de manera irrepetible. Las actrices encarnan (nunca mejor dicho) el deseo de ficción con su propio deseo, a la mujer coqueta con su propia coquetería, a la mujer liviana con su propia liviandad, la verdad del personaje con sus inimitables sonrisas y lágrimas. Es imposible borrar el esplendor de los cuerpos (*splendor veritas*), de los gestos, de las miradas de Consolación (Rosita Díaz Gimeno) en *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939), de Florentina (María Mercader) en *Marianela* (Benito Perojo, 1940), de Eloísa o Malvaloca (ambas interpretadas por Amparito Rivelles) en *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) y *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942); de Luisa (Conchita Montenegro) en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), de Inés (Isabel de Pomés) en *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) y de Nieves (Conchita Montes) en *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945).

Vinzenz Hediger

Las actrices eran bastante conscientes de los códigos culturales y sabían jugar con ellos. Un análisis exhaustivo tendría que estudiar también la *convencionalización*, es decir, los patrones de iluminación, encuadre, vestuario, etc., en esa transición referida a la entrada y salida del fascismo político. Intuyo que ahí encontraríamos un número de recursos y patrones con una cierta continuidad técnica respecto al cine no fascista, antes de llegar a los elementos de la representación del cuerpo femenino y la organiza-

ción de las miradas masculinas y femeninas que sí podrían caracterizarse como epítome de una estética fascista del tipo que Susan Sontag estipulaba, por ejemplo, respecto a las películas de Leni Riefenstahl. La pregunta sería cómo estos tropos se relacionan con la representación concreta de las actrices en el cine en Alemania, Italia y España de los años treinta y cuarenta.

Marta Muñoz Aunión

El *star-system* alemán es el resultado de un plan orquestado desde el Ministerio de Propaganda que da lugar a diversos roles, ocupados por distintas actrices, destinados a satisfacer las fantasías de los distintos grupos y clases sociales (rural, urbana, baja, media, religiosa, nacionalista, etc.). No obstante, si bien el *star-system* estaba diseñado según las necesidades sociales identificadas por los servicios de espionaje interiores del nacionalsocialismo para satisfacer y controlar al mismo tiempo el/los deseo(s) colectivo(s), es necesario tener en cuenta que en muchas ocasiones este control era incapaz de prever el efecto y las consecuencias que algunas de estas representaciones tendrían entre la población. Algunos roles contruidos, como en el caso de Zarah Leander, llegaron a ser re-interpretados por sectores oprimidos de la sociedad y los textos de sus canciones operaron incluso en un modo reducido como subversivos.

Raffaele Pinto

Me parece que el *star system* es un *sistema*, y que las actrices aportan poco de manera voluntaria. Son seleccionadas por el sistema en función de los valores que la industria cultural quiere promocionar. A la Magnani la seleccionan porque encarna perfectamente, vocacionalmente, el papel de mujer sexualmente activa desde la maternidad, y no en contra de ella.

Gino Frezza

El *star system* en la Italia de los años treinta y primeros cuarenta no es cerrado e impositivo como sucedía en América. Los autores-cineastas como Camerini, Blasetti, Poggioli, Soldati, Palermi, Gallone, Alessandrini, Matarazzo, Mastrocinque, Bragaglia, Mattoli, Gentilomo, etc., proponían imágenes de mujeres que, por un lado, perpetuaban ciertos estereotipos (la muchacha tímida, la secretaria extrovertida, la joven rebelde, la enamorada cándida o la vengativa, la pícara simpática, etc.) mientras que, por el otro, podían ser *ellas mismas*, contradiciendo las expectativas del público y sorprendiéndolo. Incluso podían atisbar las zonas de sombra de la subjetividad femenina. Por ejemplo, una película como *Apparizione*, de

1944, dirigida por Jean de Limur, pone en escena la ambigüedad radical de una seducción entre un actor de cine (Amedeo Nazzari, que se interpreta a sí mismo) y una de sus fans más feroces (Alida Valli): la historia del film sigue el hilo de las consecuencias desagradables que podrían resultar de un encuentro demasiado cercano entre ambos para finalmente detenerse en el umbral de la fechoría... Pero la ilusión ya se ha desvanecido, ¡lo real se precipita sobre la imagen de la pantalla! En este modo de presentar la figura femenina más allá de los esquemas habituales, el cine italiano de los treinta, incluso dentro de los circuitos clásicos del relato fílmico, ya resulta claramente moderno, capturando los fermentos de la época y proyectándolos sobre la pantalla.

4. Por otro lado, ¿recoge en plenitud alguna actriz los ideales de su contexto dictatorial? ¿Existe algún caso de la feminidad construida, por así decirlo, por el régimen?

Alejandro Montiel

Es cierto que qué cosa es «la feminidad» se construye en cada época y lugar con poderosas e insidiosas intenciones ideológicas (de dominación), pero la originalidad hispana en este empeño no creo que pasara de la sofisticación que revela la célebre frase de nuestro ex presidente José María Aznar, digno heredero del franquismo: «El hombre, hombre; y la mujer, mujer». Desde luego, lo que sí aseguro es que ni una actriz tan descarada como Conchita Montes ni los personajes que representó en la pantalla fueron en absoluto modélicos: pienso en la borrachera de Isabel en *Historia de un caballo* (Edgar Neville, 1950), pero antes en la aturdida Andrea de *Nada* (Edgar Neville, 1947) y aún antes en la desplazada Mercedes de *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945). Construir una feminidad fascista no estuvo al alcance del cine español; destruir cualquier brote feminista, apenas alentado por organizaciones anarquistas como Mujeres Libres, sí. Aunque treinta años después ya no hubo manera de ponerle puertas al campo.

Vinzenz Hediger

Kristina Söderbaum sería el caso más claro respecto a las actrices alemanas. Goebbels estuvo involucrado en el *casting* de la mayoría de sus películas, y su marido Veit Harlan era prácticamente el director oficial del régimen. Söderbaum siempre interpretó a la rubia angelical ligeramente rolliza, profundamente moral y siempre dispuesta a sacrificarse, normalmente ahogándose hacia el final de la película, razón por la que fue conocida como el «reichswasserleiche», el «cadáver acuático del Reich». El mero hecho de que este término existiera y los cinéfilos se burlaran de ella sugiere que la pureza ideológica en la construcción de los papeles femeninos no es absolutamente efectiva y que los modos exitosos de representación se insertan en patrones que operan bajo el nivel de la mensajería ideológica.

Marta Muñoz Aunión

Sin duda, la apariencia física de la Söderbaum (rubia, de ojos azules, alta y con una figura deporti-

va) y su carácter cinematográfico (sonrisa dulce y aspecto maternal, inocente y llena de sentimiento) la convirtieron en la imagen ideal de la mujer aria. Curiosamente, en tres de los grandes melodramas que filmó junto a su marido, su personaje siempre moría ahogado en el agua, lo que provocó que el pueblo alemán acabara llamándola el «cadáver ahogado imperial». En los últimos años de la guerra, Söderbaum se convirtió en una figura imprescindible de la producción melodramática cinematográfica nazi, participando en dos de los films más significativos de la época: primero, como mancillada mujer alemana cuyo honor exige la muerte del banquero judío en el ominoso film *El judío Suss* (Jud Süß, Veit Harlan, 1940); segundo, en la épica apocalíptica *Kolberg* (Veit Harlan y Wolfgang Liebeneiner, 1945), como hija del alcalde de un pueblo prusiano enfrentado al asedio del ejército napoleónico, cuyo novio está entre las tropas de defensa prusianas. De nuevo, su imagen de sacrificio y entrega por la causa nacional supone un canto, apologético esta vez, a la fantasía racial visual impuesta en la cinematografía nazi entre 1933-1945.

Raffaele Pinto

Creo que todas las feminidades cinematográficas son construidas por el sistema cultural en el cual operan (sean o no del régimen). Véase, para creer, el *casting* de las niñas en *Bellísima* (Bellissima, Luchino Visconti, 1951).

Gino Frezza

El sistema fílmico italiano no produce el caso individual de una actriz que reúna plenamente, sin incertidumbres, los ideales y la visión cultural del fascismo nacional. Esto no quita que el régimen mussoliniano hubiera aceptado de buen grado una figura plenamente conforme a los propios ideales; pero el cine no miraba en dirección a la política, sino principalmente hacia otro lado, es decir, hacia lo que ocurría en la sociedad en el plano de las costumbres y de los consumos, ya sacudidos por un proceso internacional de modernización. Finalmente, el régimen optaría mayormente por contraer con el sistema fílmico una relación *laxa*, sin forzamientos explícitos en cuanto a censura y represión.

5. Pasolini aseguraba que una elección estética es siempre una elección social y que, en este sentido, los burgueses de los sesenta-setenta operaban de una manera equivalente a los fascistas de los cuarenta, puesto que también se intentaba desrealizar el cuerpo a través de la máscara (PASOLINI, 1983: 96, 99). ¿En qué aspectos en concreto se vislumbra el cambio que surgió en el tratamiento cinematográfico del eros una vez finalizó el periodo dictatorial? ¿Podría decirse que la progresiva implantación de una cierta ideología del hedonismo contribuyó precisamente a la desaparición del deseo o a su insatisfacción? ¿La posterior inclusión del mismo coito o del desnudo completo en cine supuso la conversión del eros más en fuente y objeto de consumo que de deseo? Si partimos de que el erotismo tiene una función cerebral vinculada a lo «imaginativo» mientras que la pornografía se refiere a una corporal más «demostrativa»¹, ¿dónde queda hoy la frontera entre ambos conceptos?

Alejandro Montiel

Si yo he leído bien a Pasolini, lo que expuso hacia el final de su vida, en diciembre de 1973 en Bolonia y en su famoso texto *Tetis*, es que el pueblo se resistía aún a la laminación masiva de los cuerpos en favor de mascaradas, más bien deplorables, presi-

didadas por un cierto espíritu de señoritismo consumista. Advirtió que esa verdad «encarnada» —de nuevo: nunca mejor dicho— en las clases populares estaba en peligro de extinción. Pasolini escribió que, a finales de los años setenta, Italia había pasado a la época del consumismo y de la subcultura,

perdiendo así toda realidad, la cual ha sobrevivido casi únicamente en los cuerpos de las clases obreras. Quizás fuera así. Hoy, estas palabras expelen un almizclado perfume añejo, remoto, nostálgico, lo cual es algo más sensual y sibarita, sin embargo, que lo que alcanza a producir el erotismo de internet. Pero si bien es razonable rastrear el erotismo en la imagen (lo que ya no está allí), sigue siendo imposible buscar la verdad fuera de los cuerpos (en donde estamos y no podemos dejar de estar, lo que somos y no podemos dejar de ser). Los cuerpos —saqueados o no por un proceso de *desculturización*— desconocen la diferencia entre erotismo y pornografía. En estos bizantinismos se refocilan solo los fascismos vigentes. Los fascismos de los años cuarenta —y sus Aparatos Ideológicos del Estado, incluido el Cine— fueron menos persuasivos y eficientes.

Vinzenz Hediger

Foucault sostuvo que la liberación sexual no era lo opuesto a la represión, sino su continuación en otros términos. Tal y como argumenta en su *Historia de la sexualidad*, la confesión, por ejemplo, no supone reprimir la sexualidad, sino cultivarla y controlarla a través de un régimen de continua transgresión, culpabilidad y arrepentimiento. Si la confesión tuviera éxito en reprimir la sexualidad, se haría obsoleta. En su lugar, se inserta en el deseo sexual como una autoridad que alienta la transgresión a través de su regulación. En esa misma línea, Judith Butler argumenta que la censura no debe ser vista como una forma privativa, sino una forma productiva de poder. En ese sentido, la transición a todo tipo de pornografía *hard-core* debe verse nuevamente como un desarrollo gradual, como una reconfiguración de un régimen de sexualidad y su representación, y como una modificación de una circulación continua de sexualidad y representaciones sexuales en la cultura. La frontera entre la sexualidad imaginativa y la demostrativa cambió sin duda, sobre todo en los años sesenta, cuando en Esta-

dos Unidos la MPAA —Motion Picture Association of America, la asociación de productores de Hollywood, que solía encargarse del control de contenidos y ahora se encarga de las calificaciones de películas— introdujo una calificación X para contenido pornográfico.

Pero, incluso antes, ya hay un cambio claro en la codificación a la que, inspirados por Pasolini, podríamos llamar la concepción consumista de la sexualidad. Sophia Loren es un excelente ejemplo de esta abundancia consumista de la posguerra. En sus películas y sus fotografías glamurosas, Loren es asociada insistentemente con la cocina italiana, ya sea comiendo espaguetis o preparando *pizza* y pasta en vestidos sugerentes que acentúan su voluminoso torso. El tipo de *italianità* que ella encarna connota naturalidad y valores tradicionales, pero en realidad es una noción mercantilizada de la cultura que crea una asociación de los placeres orales de la comida con los placeres orales y genitales de la sexualidad. Richard Dyer, en su brillante estudio acerca de Marilyn, demostró que el elemento clave de la imagen estelar de Monroe era la noción de sexualidad inocente, natural, es decir, limpia y libre de culpa, muy en línea de la representación del cuerpo femenino y la concepción de la sexualidad promovida por la revista *Playboy* en los años de la posguerra. Loren ciertamente puede ser vista y estudiada junto a Monroe en este aspecto.

Marta Muñoz Aunión

Una vez concluida la guerra y recuperada la cinematografía nacional, la producción alemana de los años cincuenta se caracteriza por un claro viraje hacia un conservadurismo anclado en la moral religiosa cristiana, fuese protestante o católica. Los modelos femeninos se reducen, las divas desaparecen, los libertinajes de años anteriores se suprimen. Un ejemplo de este *puritanismo* de la calma tras la tormenta nacionalsocialista es el escándalo que genera la película *Die Sünderin* [La pecadora] (Willi Forst, 1951), cuyo argumento, desmarcándo-

se de la tendencia general en el cine de la época (aunque retomando una anterior, abierta durante la República de Weimar), presenta la figura de una mujer marginal que afronta su destino de manera autónoma y gestiona su vida y su muerte a través de decisiones propias. Semejante autonomía femenina no es tolerable en la recién estrenada década. No obstante, esta película y su carga moral son sencillamente emplazables dentro del género melodramático e inofensivas comparadas con una película del Tercer Reich como *Ich klage an* [Yo acuso] (Wolfgang Liebeneiner, 1941), en la que una mujer enferma de esclerosis múltiple pide a su marido que le ayude a morir y este formula ante el juez un alegato a favor de la eutanasia. Considerando que los nazis por esa época estaban eliminando a miles de enfermos mentales y físicos crónicos y que la película de Wolfgang Liebeneiner fue catalogada como «especialmente valiosa desde un punto de vista artístico» y «de carácter educativo para el pueblo», resulta cuanto menos digno de mención que diez años más tarde se demonice el suicidio conjunto de una pareja de amantes amenazados por la enfermedad incurable de uno de ellos. En la Alemania posnazi el hedonismo se identifica sin duda con el consumismo de bienes materiales. El deseo vuelve a ser reconducido, a constreñirse, esta vez sin necesidad de un discurso político-ideológico, sino gracias a la abundancia de bienes materiales, al crecimiento económico y a las necesidades de reconstrucción del país. No obstante, todo esto comenzará a desmoronarse, denunciado por la nueva generación de cineastas del Nuevo Cine Alemán, que pretende recuperar el cuerpo, el deseo sin encauzamientos, libre y libertario, así como un erotismo alejado de las convenciones burguesas. Por último, el erotismo va quedando relegado fuera de la imagen ante la definitiva presencia del cuerpo y la evidencia de la ambigüedad sexual y el derecho a elegir género en el ámbito público. Se encuentra hoy más en la palabra, que deja por su propia condición de signo escrito más posibilidad al imaginario individual y a la fantasía.

Raffaele Pinto

La visualización del cuerpo y la sexualidad (en la pornografía igual que en el cine comercial) ha progresado paralelamente a la reducción de su significado simbólico, y por lo tanto con un valor emancipador nulo. El sexo que vende el cine es un sexo *mudo*, o sea inútil o contraproducente en el plano de la reducción del sacrificio pulsional. Un sexo que no sea verbalizado y problematizado, y que se reduce a simple visualización, tiene como horizonte estético el onanismo, o sea la regresión infantil de la sociedad en su conjunto. La consecuencia más destructiva de esta regresión es la debilitación de los mecanismos de control subjetivo de la violencia.

Gino Frezza

Pasolini lidiaba su propia batalla contra la hipocresía burguesa que, en los años sesenta-setenta, todavía no aceptaba la expresión manifiesta del sexo y del erotismo en el cine y en la televisión. Él veía en esta cerrazón el enraizamiento de una actitud fascista. La suya era una batalla en defensa del cine moderno, que quiso expresar con gran libertad la profunda relación entre la imagen y el deseo, entre el amor, el sexo, la inocencia, la maduración individual y colectiva. Pero la situación de los años sesenta era más bien distinta a la de los cuarenta. El régimen fascista tenía un poder vinculante y aún más directo del que, en la época de la democracia y bajo gobiernos con mayoría democristiana (impregnada de la cultura católica), se presentaba como poder público. Pasolini denunciaba esta paradoja: en los años sesenta, la fuerza de la censura era más penetrante y más peligrosa que entonces, porque era menos visible y más indirecta. También es cierto que, gracias a aquellas batallas sociales y culturales movidas en los setenta, no obstante las diversas víctimas —entre las cuales algunas son excelentes, baste pensar en Bertolucci y en la condena judicial sufrida por *El último tango en París* (Ultimo tango a Parigi, Bernardo Bertolucci, 1972)—, la relación entre cultura

y censura, y por lo tanto entre cine y censura, fue ampliamente liberalizada. Hoy, al menos en apariencia y sobre el plano legal, la censura no existe, y sin embargo puede volver. El desarrollo de los medios (de la era del cine a la de la televisión, de la neotelevisión a la comunicación digital, y hoy en la época de las culturas digitales en red) ha modificado de modo radical la situación entre el derecho a una libre expresión y las formas de control y represión por parte del poder. Las oportunidades de expresarse libremente son hoy mucho más grandes pero, por otro lado, el riesgo de un control político es molecular, a menudo invisible... Pienso que es necesario tener en cuenta estas grandes mutaciones antes de condenar la gran cantidad de imágenes y la propagación de la llamada «ideología del hedonismo»; normalmente estas definiciones simplifican el marco cultural, restauran obstáculos y conflictos arbitrarios, y, sobre todo, se nutren de los prejuicios morales subyacentes. No defiendo, por ejemplo, que el deseo se eclipse cuando abundan las formas de representación del eros; ni siquiera que pornografía y consumo sean objeto de desprecio y de condena. Además, ha habido siempre una relación muy estrecha y fecunda entre erotismo y pornografía, al menos desde finales del siglo XVIII hasta hoy, y no creo que estas dos formas de manifestación de las imágenes del cuerpo (desnudo, mostrado en todas sus partes y en toda acción posible) tengan que ser atribuidas a dos polos opuestos (de los cuales el erotismo sería válido en cuanto que «imaginativo», mientras la pornografía es condenable por «demostrativa»). Pienso que erotismo y pornografía tienen mucho que ver con las relaciones que existen entre el imaginario y lo real, a su vez en relación con el deseo. Las redes digitales están reescribiendo y orientando en formas completamente innovadoras exactamente esto. Y es allí donde debemos llegar para estudiar de nuevo la relación entre censuras (en plural) e imaginaciones del cuerpo sexuado (femenino y masculino). ■

NOTAS

- 1 «El erotismo es lo que se desarrolla “en la cabeza”, es una función cerebral. La pornografía es lo que hacen los cuerpos y el espectáculo que producen: es una función corporal. El erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa» (LENNE, 1978: 19-20).

REFERENCIAS

- LENNE, Gerard (1978). *Le sexe à l'écran*. Paris: Éditions Henri Veyrier. Citado en BASSA, Joan y FREIXAS, Ramón (2000). *El sexo en el cine y el cine del sexo* (p. 24). Barcelona: Paidós.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983). Tetis. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 95-101). Madrid: Fundamentos.

conclusión

LA SOMBRA DEL CUERPO

ENDIKA REY

Para Pasolini, el cuerpo era el último lugar donde habitaba la realidad, pero el hecho de, una vez superados los fascismos, estar en posesión de la libertad sexual por concesión —y no por haberla ganado— hizo que el pueblo perdiese su propio cuerpo precisamente porque el eros estaba ya en un área de permisividad: «La ansiedad conformista de ser sexualmente libre transforma a los jóvenes en míseros erotómanos neuróticos, eternamente insatisfechos [...]. Así el último lugar en que habitaba la realidad, es decir el cuerpo, o sea el cuerpo popular, también ha desaparecido» (PASOLINI, 1983: 101).

En el cine, la aparición de la pornografía supuso en cierto modo la reaparición de un cine primario, de presencia en bruto: «El porno cuenta con los mecanismos de la identificación, pero sólo requiere una identificación mínima. Al igual que los films-sucesos de la Sociedad Lumière, o como los films de persecuciones de los primitivos, el film porno ofrece al espectador la ocasión imaginaria de ser en otra parte más que la de ser algún otro, de ver hacer más que de hacer. Se trata siempre de la fórmula del traslado: viajes exóticos a los países de los cuerpos» (AMENGUAL, 1976: 47). Lo curioso es que más allá de hacer borrón y cuenta nueva respecto a las construcciones previas del eros y del deseo, la pornografía, en principio alejada de todo fascismo y supuestamente liberadora, acabó

perpetuando algunos de esos mismos elementos represivos y mutiladores.

Los tabúes desaparecían, pero no así algunas de sus huellas. «Se perpetúa todo un orden social: el hombre viril se apropia de la mujer sumisa. Así pues, la pornografía no sólo es mercantil en su finalidad: lo es ontológicamente, ya que reduce el amor a relaciones de dominio, y por lo tanto de propiedad, evacuando una vez más toda dimensión sentimental» (HENNEBELLE, 1976: 69). El patriarcado continuaba definiendo la nueva categoría cinematográfica y, aún a día de hoy, el género —tanto en su codificación profesional como en la *amateur*— se acerca por lo general, y salvo excepciones, hacia la mujer de manera autoritaria y sin hacer hincapié en su papel de sujeto: se trata simplemente del objeto de satisfacción. El fascismo, tal y como asegura Hediger refrendándose en las teorías de Pasolini, no solo se refiere al movimiento político basado en la violencia, sino a toda una ideología implantada en nuestros regímenes culturales que surge y continúa más allá del periodo estrictamente dictatorial.

Si la representación del eros ha sufrido un cambio importante en los últimos años, ese está sin duda relacionado con el auge de las redes sociales. El tema nos aleja del cine, pero no así de la propia imagen: el teléfono móvil permite la cons-

trucción de la identidad a través del reverso. El *selfie* es el mecanismo de autocontrol definitivo donde se subraya cómo el retratado y el retratador son la misma persona. Originalmente concebida para el flirteo —es decir, para la alimentación del deseo—, la auto-foto permite el dominio sobre la edificación de la propia identidad o, al menos, sobre el reflejo soñado de la misma. La presión ya no está en manos de un sistema totalitario que dirige la mirada sino en las de una sociedad global donde la censura viene de la mano de la democracia. El bloqueo (Twitter), la prohibición (Facebook) o la denuncia (Instagram) son los nuevos mecanismos represores anónimos a los que accede todo aquel que entre en el juego. El desnudo, por ejemplo, se sigue censurando y las redes sociales se erigen en los nuevos sacerdotes de la moral o, al menos, en sus púlpitos.

Así, las tácticas de seducción audiovisuales pasan de nuevo por la omisión, interiorización o metaforización ya que, aunque la invención y la producción están permitidas, la difusión pública continúa estando censurada. Tal y como Pasolini anticipaba, ahora es la propia libertad de la sociedad de consumo la que determina una ideología hedonística y laica, y la teoría del Eros se refleja así en una antropología fundada en un cierto tipo de corporeidad natural alienada. La idea del pecado ha desaparecido y «sin la amenaza de la piedra el amor se resiente, se relaja, se transforma en algo fácil y sin riesgos que ya no es capaz de reconducir una vida, de dar sentido a nada. [...] Con la esplendorosa reivindicación del deseo, el erotismo y el amor se separan aunándose, el efecto se independiza milagrosamente de su causa. ¿Será el sexo la venganza del amor?» (RINS, 2001: 114).

Domènec Font aseguraba en *Cuerpo a cuerpo*, su obra póstuma, que «mientras el discurso sobre el cuerpo se constituye en revelador de las mentalidades, las prácticas artísticas y la biocultura de una época, su aplicación como estudio en el cine es compleja y solo parece disfrazar un retorno a la idolatría y el fetichismo. El estatuto del cuerpo en

cine es problemático y funciona en relación a una metafísica que lo instituye no como objeto biológico sino como fantasma, mera apariencia sin volumen ni espesor, trazo de luz y destilado químico. ¿Qué es lo que define esa construcción imaginaria, material y signo, simulacro y reproducción? La imagen como soporte» (FONT, 2012: 15). Félix Guattari, por otro lado, señala que el eros «siempre es inversión del límite entre el placer autorizado y la prohibición codificada. Prolifera al margen de la Ley; es el cómplice de la prohibición; canaliza la lúvida sobre el objeto prohibido que sólo roza y apenas descubre. [...] Por un lado tenemos el fantasma, el deseo hecho fantasma, hecho impotente; por otro, la realidad de la producción desexualizada» (GUATTARI, 1983: 91). La imagen cinematográfica recoge el deseo y el eros, el cuerpo, como fantasma. La historia del cine del deseo todavía está por escribir pero, hoy por hoy, el último lugar donde tal vez habita la realidad de las imágenes es en esa sombra. ■

REFERENCIAS

- AMENGUAL, Barthélémy (1976). Del cine porno como redención de la realidad física. En J. MAYÁ (ed.), *En torno al erotismo* (pp. 39-56). Madrid: Sedmay.
- FONT, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GUATTARI, Félix (1983). Más allá del significante. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 81-93). Madrid: Fundamentos.
- HENNEBELLE, Guy (1976). Metro, boulot, dodo, porno, loto... En J. MAYÁ (ed.), *En torno al erotismo* (pp. 57-75). Madrid: Sedmay.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983). Tetis. En V. BOARINI (ed.), *Erotismo y destrucción* (pp. 95-101). Madrid: Fundamentos.
- RINS, Silvia (2001). *La emoción sin nombre*. Cáceres: ReBross.

ALEMANIA, ITALIA, ESPAÑA: EL EROS Y EL DESEO BAJO LOS FASCISMOS EUROPEOS

Resumen

El presente texto reflexiona sobre el tratamiento en cine del eros y el deseo bajo el fascismo alemán, italiano y español. La censura y represión de las dictaduras se integran en un marco cultural y moral preexistente donde la sexualidad femenina acaba siendo condicionada por una desrealización del rostro a través de la máscara. Ese cuerpo hecho fantasma no solo es privativo sino también productivo ya que el *star-system* controla pero también satisface los deseos colectivos. Se construyen distintos tipos de feminidad según las particularidades de cada país y régimen, pero también hay una serie de códigos parejos a la hora de crear un ideal de la mujer. Ese erotismo constreñido se reconducirá con el fin de los fascismos adquiriendo formas como la pornografía, si bien la frontera entre ambos conceptos es difusa y las estructuras identitarias siguen estando bajo el influjo del patriarcado y el mercantilismo. La historia del cine del deseo nos ayuda a leer el cuerpo y rostro de las figuras femeninas en la era moderna.

Palabras clave

Eros; deseo; fascismo; actriz; cuerpo; gestualidad; censura; *star-system*.

Autores

Endika Rey (San Sebastián, 1983) es doctor en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en la Universitat de Barcelona, donde imparte El proceso de creación audiovisual. Actualmente participa en un proyecto de Investigación I+D sobre el cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos, es miembro de la Asociación catalana de críticos y escritores cinematográficos y trabaja como *script editor*. Recientemente ha participado en el libro colectivo *Motivos visuales del cine* (J. Balló y A. Bergala, eds.). Contacto: endika.rey@gmail.com.

Vinzenz Hediger es profesor en el campo de estudios cinematográficos de la Goethe Universität Frankfurt am Main. Fue cofundador y miembro del comité directivo de NECS (Red europea de estudios sobre cine y medios de comunicación), presidente de la GFM (Asociación alemana de estudios sobre medios de comunicación), fundador de la revista *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, coeditor de *Montage AV* y miembro del consejo del seminario permanente sobre historia de la teoría del cine. Es también coeditor de la serie de libros *Film Theory in Media History*, así como uno de los autores de *Films that Work* (junto a Patrick Vonderau). Contacto: hediger@tfm.uni-frankfurt.de.

Alejandro Montiel Mues es profesor titular de la Universitat Politècnica de València, donde imparte Historia del cine. Ha publicado, entre otros, los libros *Teorías del cine* y *El desfile y la quietud*.

GERMANY, ITALY, AND SPAIN: EROTICISM AND DESIRE UNDER EUROPEAN FASCISM

Abstract

This text offers some reflections on the treatment of eroticism and desire in cinema under German, Italian and Spanish fascism. Censorship and repression under the dictatorships were integrated into a pre-existing cultural and moral framework where female sexuality was ultimately conditioned by a derealisation of the face through the mask. This body turned ghost is both privative and productive because the star system controlled but also satisfied the desires of the masses. Different types of femininity were constructed based on the particularities of each country and regime, but several similar codes were also used to create an ideal image of the woman. With the end of fascism, this constrained eroticism would be redirected to include forms such as pornography, although the boundary between the two concepts has been blurred and identity structures are still under the influence of patriarchy and commercialism. The history of the cinema of desire can help us to read the body and face of female figures in the modern era.

Key words

Eroticism; Desire; Fascism; Actress; Body; Gesture; Censorship; Star-system.

Authors

Endika Rey holds a PhD in Social Communication from the Universitat Pompeu Fabra and is a professor at the Universitat de Barcelona, where he teaches the process of audiovisual creation. He is currently involved in an R&D research project on the erotic body of the actress under fascism, is a member of the Catalan Association of Film Critics and Writers, and also works as a script editor. He recently contributed to the anthology *Motivos visuales del cine* (J. Balló and A. Bergala, eds.). Contact: endika.rey@gmail.com.

Vinzenz Hediger is Professor of Film Studies at Goethe Universität Frankfurt am Main. He was co-founder and member of the steering committee for NECS (European Network for Cinema and Media Studies), president of the GFM (German Association for Media Studies), founding editor of the journal *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, co-editor of *Montage AV*, and board member of the Permanent Seminar on Histories of Film Theories. He is also the co-editor of the book series *Film Theory in Media History* as well as one of the authors of *Films that Work* (with Patrick Vonderau). Contact: hediger@tfm.uni-frankfurt.de.

Alejandro Montiel Mues is Professor of Film History at the Universitat Politècnica de València. His publications include the books *Teorías del cine* and *El desfile y la quietud*. *Análisis fílmico*

Análisis fílmico versus Historia del Cine. También se incluyen trabajos suyos en libros de edición y autoría colectiva como *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Actas del VIII congreso de la AEHC) o *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (J. M. Catalá, J. Cerdán y C. Torreiro, eds.). Contacto: jmontiel@har.upv.es.

Marta Muñoz Aunión es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Sevilla y doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado sobre la historia del cine alemán de entreguerras y la relación entre la política y el cine durante la etapa nacionalsocialista. Ha colaborado en obras colectivas con artículos como *El cine español según Goebbels (Secuencias)* o *Inter arma, silent artes: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento* (Archivos de la Filmoteca) y actualmente trabaja en el departamento de español de la Goethe Universität Frankfurt am Main. Contact: Munoz-Aunion@em.uni-frankfurt.de.

Raffaele Pinto es docente de Filología italiana en la Universitat de Barcelona, preside la Sociedad Catalana de Estudios Dantescos y coordina el Seminario de psicoanálisis, cine y literatura de la UB. Especialista en Dante y la literatura medieval del ámbito románico, la literatura comparada y la historia del cine, entre sus obras recientes destaca la coedición de *Las metamorfosis del deseo* (L. Borràs y R. Pinto, eds.) así como su participación en *La academia de las musas* (José Luis Guerín, 2015). Contact: raffaelepinto@ub.edu.

Gino Frezza es catedrático en la Università degli Studi di Salerno dentro del Departamento de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación. Es profesor de Sociología de los procesos culturales e investiga sobre las relaciones productivas, expresivas y tecnológicas de los medios audiovisuales, sobre todo aquellas entre el cine, el cómic y la televisión. Es autor de libros como *Figure dell'immaginario, Dissolvenze. Mutazioni del cinema* o *Effetto Notte. Le metafore del cinema* y su dedicación a la investigación queda también acreditada por un amplio historial como coordinador científico. Contacto: frezza@unisa.it.

Referencia de este artículo

REY, Endika, HEDIGER, Vinzenz, MONTIEL MUES, MUÑOZ Aunión, Marta, PINTO, Raffaele, FREZZA, Gino (2017). Alemania, Italia, España: el eros y el deseo bajo los fascismos europeos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 139-156.

versus Historia del Cine. He has also contributed to anthologies such as *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Proceedings from the 8th Conference of the Spanish Film Historians Association) and *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (J. M. Catalá, J. Cerdán and C. Torreiro, eds.). Contacto: jmontiel@har.upv.es.

Marta Muñoz Aunión holds a degree in Communication Sciences from the Universidad de Sevilla and a PhD in Philosophy from the Universidad Autónoma de Madrid. Her research work includes the history of German cinema in the inter-war period and the relationship between politics and cinema during the National Socialist period. She has contributed to anthologies with articles such as "El cine español según Goebbels (Secuencias)" and "Inter arma, silent artes: la intervención nazi en la configuración mediática y política del alzamiento (Archivos de la Filmoteca)". She currently works in the Spanish Department at Goethe Universität Frankfurt am Main. Contact: Munoz-Aunion@em.uni-frankfurt.de.

Raffaele Pinto is Professor of Italian Philology at the Universitat de Barcelona. He is President of the Catalan Society of Dantesque Studies and coordinates the UB's Seminar on Psychoanalysis, Cinema and Literature. He is a specialist in Dante and medieval literature of the Romanesque period, comparative literature, and film history, and his recent work includes the co-editing of *Las metamorfosis del deseo* (L. Borràs and R. Pinto, eds.), as well as his participation in the film *The Academy of Muses* (La academia de las musas, José Luis Guerín, 2015). Contact: raffaelepinto@ub.edu.

Gino Frezza is a professor at the Università degli Studi di Salerno in the Department of Political, Social and Communication Sciences. He teaches sociology of cultural processes and researches the productive, expressive, and technological relationships of audiovisual media, especially between cinema, comics, and television. He is the author of books such as *Figure dell'immaginario, Dissolvenze. Mutazioni del cinema* and *Effetto Notte. Le metafore del cinema*, and his dedication to research is also evidenced by his extensive work as a scientific coordinator. Contact: frezza@unisa.it.

Article reference

REY, Endika, HEDIGER, Vinzenz, MONTIEL MUES, MUÑOZ Aunión, Marta, PINTO, Raffaele, FREZZA, Gino (2017). Germany, Italy, and Spain: Eroticism and Desire under European Fascism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 139-156.

Edita / Published by



Licencia / License



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

PUNTOS DE FUGA

**FABULACIÓN Y PERFORMANCE DEL
ASESINO EN LOS DOCUMENTALES DE
JOSHUA OPPENHEIMER**

Bruno Hachero

**LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA
ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL SACRIFICIO.
UN ANÁLISIS DE LO IMPOSIBLE**

Asunción Bernárdez Rodal,
Ignacio Moreno Segarra

**MEMORIA Y FOSAS COMUNES:
ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL
DOCUMENTAL INDEPENDIENTE**

Josetxo Cerdán, Miguel Fernández Labayen

FABULACIÓN Y PERFORMANCE DEL ASESINO EN LOS DOCUMENTALES DE JOSHUA OPPENHEIMER

BRUNO HACHERO HERNÁNDEZ

I. INTRODUCCIÓN: REPRESENTACIÓN Y ANIQUILACIÓN. EL CASO DEL GENOCIDIO INDONESIO

La destrucción que conlleva el genocidio viene precedida, o acompañada, de una destrucción simbólica del *otro* al que se pretende exterminar. Es por ello por lo que la representación adquiere una importancia crucial en el proceso. Según Frigolé (2003: 12), destruir simbólicamente la condición humana del *otro* «es una premisa previa para acabar con él. El genocidio es la manifestación más dramática y extrema de la negación de la semejanza. Ni semejanza, ni lazos, ni proximidad». Tomando el genocidio nazi como paradigma del horror en la Europa de la modernidad, Jean-Luc Nancy afirma (2006: 32-33) que «la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa». Ante el dilema sobre la pertinencia de representar ciertos aspectos del horror, Nancy

se pregunta directamente: «¿Qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma?»

La pregunta es crucial, por un lado, para comprender los problemas que el arte encuentra a la hora de representar el horror; por otro, en lo que se refiere a tratar de entender la lógica representativa que se pone en juego para perpetrar la masacre. En definitiva, ¿qué procesos representativos se ponen en marcha para deshumanizar al *otro* hasta posibilitar el exterminio, superando todo atisbo de empatía?

Con el díptico que componen *The Act of Killing* (2012) y *La mirada del silencio* (The Look of Silence, 2014) Joshua Oppenheimer y sus colaboradores crean un completo retrato del presente de Indonesia, donde aún permanecen los fantasmas del genocidio que acabó con más de medio millón de personas —aunque las estimaciones varían a veces superando el millón—. El realizador mantiene (en HACHERO, 2015) que ninguno de sus filmes pretende representar el genocidio. En lugar de eso, sus



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

películas exploran los residuos que el pasado traumático de Indonesia ha dejado en un presente enfermo, o cómo el presente se sostiene con ese pasado reciente aún temblando en su memoria. Y lo hacen a partir de los indicios: en el propio dossier de producción¹ de *The Act of Killing*, Oppenheimer relata cómo en 2004 filmó, por vez primera, a dos líderes de los escuadrones de la muerte en el norte de Sumatra —una década después, estas filmaciones forman el punto de partida de *La mirada del silencio*—. Ante la cámara, los dos hombres se mostraban entusiasmados por poder contar con todo detalle cómo asesinaron en el preciso lugar que estaban pisando a más de diez mil personas. Tras la filmación, y ante la sorpresa de Oppenheimer, uno de ellos sacó una pequeña cámara fotográfica y quiso inmortalizar el momento con la colaboración de un miembro del equipo como improvisado fotógrafo. Oppenheimer filma cómo posan: el dueño de la cámara primero levanta el dedo pulgar, y luego muestra orgulloso el signo de la victoria. En

el mismo dossier, el cineasta conecta esta anécdota con las abyectas imágenes de presos humillados y torturados por soldados estadounidenses en la cárcel militar de Abu Ghraib² que descubrió dos meses más tarde. Sobre todo ello, reflexiona:

Lo más inquietante de estas imágenes no es la violencia, sino lo que nos sugieren sobre cómo esas personas querían ser vistas y recordadas en ese momento. Es más, la performance, la actuación y el posado parecen ser parte del proceso de humillación.

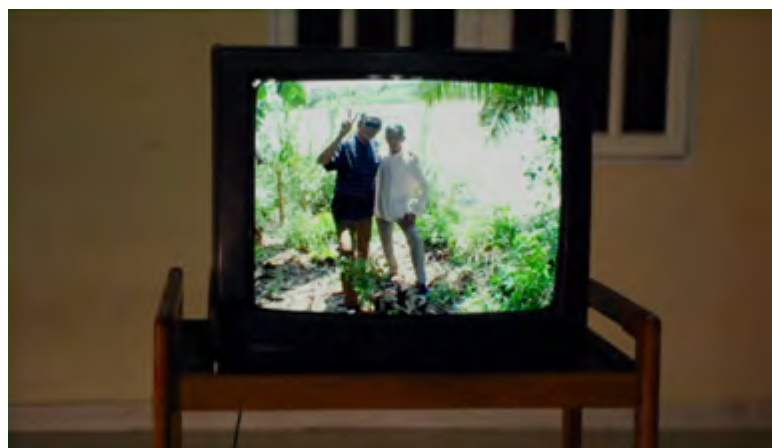
De estas imágenes nace la intuición de que la puesta en escena de la violencia está íntimamente relacionada con sus manifestaciones más extremas, y su asimilación por parte de la sociedad. De esa preocupación germina la doble propuesta cinematográfica con la que Oppenheimer y sus colaboradores pretenden radiografiar el presente de Indonesia: por un lado, *The Act of Killing* pone en marcha un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo para dar cuenta de cómo los perpetrado-

res de las matanzas se ven y quieren ser vistos, de cómo tejen toda una red de historias, fantasías y recuerdos moldeados que les permiten vivir con su pasado; por otro, *La mirada del silencio* añade a ese dispositivo una mirada que permanece censurada en la sociedad indonesia, esto es, la de la víctima, y la confronta con los perpetradores en encuentros que solo son posibles a través del cine y de la presencia del propio director. Ambos filmes, más allá de sus diferencias, se basan en el testimonio fabulado del perpetrador para estructurar, desde ahí, una determinada intervención sobre lo real.

2. LA FABULACIÓN DEL PERPETRADOR

Los crímenes acaecidos en Indonesia con el golpe de estado del general Suharto fueron perpetrados con el apoyo de EEUU y celebrados en la prensa norteamericana y europea del momento. Permanecen impunes, gran parte de sus responsables continúan en el poder y no se han acometido iniciativas de reparación de daños, asistencia a las víctimas o debate y recuperación de la memoria histórica. En ocasiones (ver Stevens, 2015) Oppenheimer ha comparado la situación con la ucrónia de una Europa donde los nazis hubieran vencido. Ante este panorama, ¿qué puede hacer el cine para restituir la memoria del desastre?

Tras numerosas entrevistas³ con los que formaron parte de los escuadrones de la muerte que perpetraron el genocidio, el cineasta se topa con Anwar Congo, que será el personaje principal de *The Act of Killing*. El dispositivo cinematográfico del filme se ramifica en dos enfoques principales: por un lado, Anwar y sus compañeros tienen la posibilidad de poner en escena una película que ellos mismos conciben sobre sus hazañas, y revisarla frente al televisor (y la cámara que filma sus propias opiniones sobre el metraje que están viendo). El cine, como imaginario visual, forma parte de sus vidas e incluso de sus técnicas para matar, y por ello resulta ser un vehículo natural para recuperar ese pasado desde las dramatizacio-



La mirada del silencio (The look of silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

nes, estrategia que remite a las poéticas colaborativas que Jean Rouch ponía en juego con sus sujetos en filmes como *Yo, un negro* (Moi, un noir, 1958) o *Crónica de un verano* (Chronique d'un été, 1961). Además, a Oppenheimer le interesa el presente, le interesa dilucidar cómo estas personas se ven a sí mismas, y cómo quieren ser vistas en la Indonesia actual. En definitiva, cómo pueden vivir con lo que han hecho, cómo le dan sentido a sus vidas a partir de ello. De este modo, el director complementa estas escenas con una filmación interactiva de sus conversaciones, demostraciones y diversos momentos de su vida cotidiana. Sin embargo, esta filmación parte de una relación intensa y cercana con ellos —siguiendo la estela de Robert Flaherty y su costumbre de convivir largo tiempo con sus sujetos— realizando un trabajo dramático que abarca meses de filmación y conlleva una implicación manifiesta del cineasta en lo filmado.

La primera imagen de *The Act of Killing* muestra un enorme edificio con la forma de un pez del que salen varias mujeres bailando en sincronía. El siguiente plano muestra a Anwar Congo y Herman Koto, responsables directos de la exterminación de miles de personas en el norte de Sumatra, bajo una majestuosa cascada, brazos extendidos y rostros que rezuman alivio, serenidad. Una voz, amplificada por un megáfono, da órdenes a las mujeres que están situadas alrededor de ellos para

que sonrían y muestren paz y felicidad en sus gestos. «¡Estos son primeros planos! —espeta la voz—, ¡Que las cámaras no las capten con mala cara! ¡Sonrían! ¡Alegría de verdad, no solo placer! ¡Y belleza natural! ¡Esto no es una farsa!». El plano cambia entonces, la filmación ya ha acabado y unos asistentes reparten toallas a las actrices, visiblemente angustiadas por la extrema humedad del lugar. La farsa se descubre. Desde aquí se manifiesta una distancia en parte cómica, en parte crítica, que Francisco Montero ha explicado (2013) de manera certera: «todo el filme se cimenta en la confrontación entre el elevado grado de consciencia de sus artífices y la aberrante falta de consciencia de sus protagonistas».



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

Ese grado de autoexposición, de celebración de ese pasado abyecto, es lo que diferencia la situación indonesia de otros genocidios cuyos perpetradores fueron vencidos y neutralizados, o cuyas sociedades han acometido procesos de reparación de daños. La shoá constituye el caso paradigmático, y Claude Lanzmann estableció un canon que se ha erigido como referencia moral en el tratamiento del horror desde el cine documental. En su *Shoah* (1985), Lanzmann recurre a la palabra como única forma legitimada para contar el horror sin mostrar lo que no tiene imagen posible. Sin embargo, utiliza una cámara oculta para entrevistar al ex-

SS Franz Suchomel mientras explica el funcionamiento de Auschwitz. El testimonio del verdugo no sólo es minuciosamente conducido; también es obtenido sin su consentimiento, con Lanzmann prometiendo ante la cámara que su identidad será protegida.

Rithy Panh constituye un caso ligeramente distinto, y también más honesto con sus entrevistados. En *S-21: la máquina de matar de los jemeres rojos* (2003) filma la memoria del genocidio camboyano, incluyendo a los carceleros del campo de exterminio S-21 recreando los gestos y las palabras del horror jemer del que fueron ejecutores. Panh filma en el propio campo, ya reconvertido en memorial del desastre, con especial atención a los gestos como vía para acceder al pasado. Hay una diferencia crucial con Lanzmann: para Panh la cuestión sobre la humanidad del verdugo está clara: «Es humano en todo momento: por ello puede ser juzgado y condenado. No hay que permitirse humanizar ni deshumanizar a nadie» (PANH, 2013: 54). A partir de ese reconocimiento como base, el testimonio del verdugo puede constituir una fuente privilegiada para conocer las rutinas y prácticas del exterminio, tal y como explica el cineasta franco-camboyano:

A menudo, a lo largo del rodaje de *S21, la máquina de matar de los jemeres rojos*, les pedía a los “camaradas guardianes” que “hicieran gestos” de la época frente a la cámara. Preciso: no les pedía que “actuaran” sino que “hicieran gestos”, una manera de prolongar la palabra. Si era necesario, lo repetían diez veces. Veinte veces. Reaparecían los reflejos y pude ver lo que sucedió realmente. O lo que era imposible. *El exterminio apareció en su método y en su verdad* (PANH, 2013: 80, la cursiva es propia).

Estos perpetradores no pueden habitar su propio pasado (atención a la precisión de Panh: no les pedía que «actuaran», sino que «hicieran gestos»), y tampoco se les da la oportunidad en ninguno de los dos filmes. Hay una distancia marcada por el propio realizador desde la puesta en escena que condiciona el alcance de los testimonios a una éti-

ca determinada de la representación. Con Panh o Lanzmann, los verdugos no pueden ser libres, si bien Panh abre más sus posibilidades expresivas, abriendo un nuevo camino a la exploración del testimonio del desastre desde el punto de vista del perpetrador. Incluso un cineasta como Avi Mograbi tiene la necesidad de completar el testimonio del asesino en *Z32* (2008) con sus propias reflexiones intercaladas como fugas brechtianas que se distancian del propio filme y lo problematizan, transmitiendo al espectador el dilema moral que el mismo cineasta se plantea. El propio Oppenheimer critica la postura de Lanzmann en estos términos:

Lanzmann traza una línea roja ante la cuestión de por qué los perpetradores hicieron lo que hicieron. Yo no trazo esa línea. Acercándome a ellos como seres humanos, trato de entender el cómo. A través de cuestionar cómo viven con lo que han hecho, cómo cuentan lo que han hecho, cómo quieren ser vistos y cómo se ven a sí mismos, trato de vislumbrar por qué hicieron lo que hicieron. Lanzmann dijo una vez que es obsceno preguntar por qué. Estoy completamente en desacuerdo. Creo que si queremos entender cómo seres humanos hacen esto a otros seres humanos —porque todo acto de maldad en nuestra historia ha sido cometido por seres humanos— tenemos que mirar a la gente que lo hizo como seres humanos y entender cómo y por qué lo hicieron (Oppenheimer en LUSZTIG, 2013: 52).

La diferencia en el tratamiento del verdugo por parte de Oppenheimer respecto a estos referentes anteriores estriba en dos aspectos principales: por un lado, el propio carácter heroico del genocidio en la sociedad actual indonesia permite una variedad de enfoques diferente, que resulta particularmente interesante para explorar el mal humano en un contexto donde ha sido celebrado, y no reprimido. Anwar Congo, en este sentido, no es simplemente un asesino de masas. Desde el principio cuenta con abnegación que tiene pesadillas por lo que hizo. Su concepción de sí mismo, al menos al comienzo del filme, es la de una suerte de héroe

trágico que se sacrificó por su país, y de este modo su figura permite explorar profundamente cómo un ser humano puede o no vivir en paz habiendo cometido actos tan abyectos. Así, ambos filmes radiografían un país cuya sociedad se ha estructurado con el genocidio en sus cimientos, celebrando la masacre como acto fundacional y, por tanto, introduciendo en su imaginario la connivencia con la aniquilación de buena parte de sus compatriotas. Compatriotas que devienen en una otredad intolerable cuya representación ha sido cuidadosamente moldeada desde el propio régimen: en *The Act of Killing*, Anwar Congo se sienta ante un televisor que emite un filme producido por el gobierno sobre las matanzas de comunistas, donde estos son representados de la forma más abyecta



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

posible para justificar su exterminio. Anwar relata cómo algunos niños quedaban traumatizados por el filme —de obligado visionado en colegios—, y a pesar de todo él se sentía orgulloso porque mató a «los comunistas que se ven tan crueles en la película». Historias que configuran la conciencia.

La segunda diferencia respecto al tratamiento del verdugo estriba en que Oppenheimer concibe una relación comprensiva con él, que le da voz, libertad creativa y diseña todo un proceso dramático dilatado en el tiempo que pretende profundizar en cómo el asesino asimila su pasado y proyecta su identidad en la representación. En definitiva, la ética que se deriva de la estética cinematográfica

fica de Oppenheimer, de su trabajo dramático y su puesta en escena, plantea una horizontalidad y una cercanía con el asesino que nace de una relación intensa con él, de una voluntad de entendimiento. El realizador explora de este modo esa necesidad de contar que en ocasiones aflora en los que han cometido actos tan abyectos —además de la verborrea de Anwar, quizás el caso más paradigmático del díptico lo constituye Amir Hasan, aquel maestro de educación artística de *La mirada del silencio* que ilustró un libro sobre las matanzas que cometió en el Snake River—. Oppenheimer, sin embargo, profundiza en estos actos cuestionando la historia oficial desde la palabra del verdugo, pero también cuestionando la propia palabra del verdugo desde el cine y la performance ante la cámara, devolviéndonos una imagen tan problemática como la realidad que filma. En esa cercanía con lo filmado, Oppenheimer se permite pequeñas fugas que contrastan con el discurso de los verdugos: las opiniones del control de realización mientras Anwar aparece en un programa televisivo en *The Act of Killing* o los primeros planos de tenderos siendo claramente extorsionados por uno de ellos. Es paradójico que el mayor contrapunto que desvela las inconsistencias del discurso de Anwar sea, también, uno de los perpetradores más cínicos y transparentes del filme: Adi Zulkadry, cuyo cinismo extremo proviene, precisamente, de un rechazo a todas esas historias y fantasías que otros parecen necesitar para vivir con lo que hicieron.

En su estudio de referencia sobre el cine documental, Bill Nichols plantea (1997: 68): «si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿Qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones?» Llevando esta cuestión al límite representativo que constituye el horror, y al límite moral que constituye dar voz al asesino —de masas, en este caso—, el díptico de Oppenheimer constituye un hito en el cine documental que recoge el testigo de Rithy Panh o Avi Mograbi para llevar su propuesta aún

más allá: si Panh confrontaba a verdugos y supervivientes en pleno corazón del horror jemer en *S21: la machine de mort Khmère Rouge* y Mograbi introducía los testimonios a cámara de un asesino en *Z32*, un documental reflexivo y ensayístico que se vuelve sobre sí mismo para evaluar su carga moral, Oppenheimer lleva a escena, literalmente, la mente del asesino para reevaluarla desde su propia mirada, para recorrerla e iluminarla desde la dramatización en un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo, y que tiene como sujeto —activo, consciente— al propio Anwar Congo. En todo ese proceso, Oppenheimer se mantiene como un observador externo que proporciona un punto de vista claro frente a las dramatizaciones alucinadas lideradas por Congo, y que dota de sentido al documental desde la escritura del montaje. A pesar de todo ello, la cercanía con Congo es manifiesta y evidente, y constituye una de las elecciones —quizás de las más arriesgadas en términos éticos— del cineasta.

OPPENHEIMER LLEVA A ESCENA, LITERALMENTE, LA MENTE DEL ASESINO PARA REEVALUARLA DESDE SU PROPIA MIRADA, PARA RECORRERLA E ILUMINARLA DESDE LA DRAMATIZACIÓN EN UN DISPOSITIVO QUE SE RETUERCE SOBRE SÍ MISMO

En múltiples ocasiones Oppenheimer ha reconocido en Jean Rouch su mayor influencia cinematográfica. No es casual encontrar rasgos en la poética de Rouch que sirven para entender mejor la relación que Oppenheimer establece en sus películas con la realidad de Indonesia, y más concretamente con las personas que aparecen en su filme. En *Moi, un noir* Rouch refleja las vidas de jóvenes nigerianos en la ciudad de Abidjan, en Costa de Marfil. En las palabras que dan comienzo al filme,

Rouch explica cómo les propuso «rodar un filme donde interpretasen su propio papel, donde tuviesen el derecho de hacer y decir lo que quisiesen». Así, Rouch filma a Oumarou Ganda y Petit Touré, quienes a su vez crean dos personajes ficticios desde los que *fabular* un determinado relato: Edward G. Robinson y Eddie Constantine. Para acercarnos a las vidas de Ganda y Touré, Rouch posibilita que inventen dos identidades y fabulen desde ahí una determinada ficción que, en el fondo, terminará hablándonos de lo real, de cómo ambos aprehenden el mundo que les rodea y se inscriben en él:

La fabulación reafirma lo real del personaje precisamente porque el personaje es real y no utiliza la fabulación como un modelo sino como una potencia. En el transcurso de esa fabulación el personaje se convierte en otro, es otro, y arrastra a su pueblo consigo: la ficción desde la realidad modula la voz del pueblo (SÁNCHEZ, 2013: 220).

En sus páginas de *La imagen tiempo* dedicadas a Jean Rouch, el filósofo Gilles Deleuze concibe el concepto de *simulación de un relato*, y apunta (2004: 203) que es entonces cuando «el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad». Esta idea del relato simulado hace mención a la destitución de la *forma veraz* en la búsqueda de otra verdad solo alcanzable desde la investigación cinematográfica, desde otra concepción de la figuración filmica.

Recuperando la idea de Montero sobre el contraste entre el alto grado de conciencia de los cineastas y la aberrante falta de conciencia de los protagonistas en *The Act of Killing*, se observa claramente que la implicación que Oppenheimer permite a Anwar y el resto de ejecutores es distinta de la que Rouch facilitaba a sus sujetos. Allá donde Rouch pretendía tender puentes hacia una etnografía compartida en el cine, Oppenheimer mantiene una visión crítica, un juicio al fin y al cabo sobre lo que está filmando, que no permite dejar enteramente la película en las manos de sus sujetos. En palabras de Benedict Anderson (en TEN

BRINK y OPPENHEIMER, 2012: 284), «he is not part of their film but they are part of his».

Las herramientas discursivas que Rouch concibió se ponen en juego aquí desde otras posibilidades técnicas —y, por tanto, otra relación con lo filmado en base a esas posibilidades—. En la publicación que acompañaba a la edición crítica que Intermedio elaboró con las películas de Rouch, Fran Benavente recorre su obra desgranando diversos elementos de su poética particular. Así, propone (2009: 34) el concepto de *doble movimiento* que difumina las fronteras y permite a los personajes deambular entre realidad y ficción. Es precisamente este doble movimiento el que ofrece una imagen tan compleja de Anwar Congo en una de las últimas puestas en escena de *The Act of Killing*, cuando la ficción *noir* le hace colapsar desde una inusitada empatía. Benavente amplía (2009: 43) la explicación de este concepto como un «doble movimiento entre el que filma y lo filmado: una corriente de retroalimentación; un *feedback*». Potencia que encuentra su máxima expresión en el digital, posibilitando que el propio Anwar se mire a sí mismo en pantalla y evalúe su propia actuación ante la cámara. De esta manera el dispositivo de Oppenheimer configura un doble espacio en el que, por un lado, cabe la representación concebida por el propio verdugo; por otro, el espacio se desdobra para incluir al verdugo evaluándose a sí mismo, poniendo en duda su propia representación y, de este modo, poniendo en duda toda la representación que ofrece el filme. Será esta misma contorsión del dispositivo la que permita desdoblar de nuevo el espacio para concebir *La mirada del silencio*, filme donde esta vez es la víctima la que evalúa la *performance* del verdugo.

3. PERFORMANCE Y VERDAD

Para entender cómo funciona el cine de no-ficción, y por qué, como medio, es una de las vías más profundas que los seres humanos tenemos para explorar nuestra naturaleza, la clave está en que somos

seres performativos. Habitamos lenguajes e historias. Y si trabajamos con la performance natural que se produce cuando alguien está siendo filmado, el resultado puede ser aún más profundo. Pueden crearse situaciones en las que ocurran cosas extraordinarias que nunca hubieras soñado (Oppenheimer en HACHERO, 2015).

Cuando teoriza sobre el documental observacional, Nichols introduce (1997: 76) el concepto de *actor social* «para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros». De este modo, el investigador traza una equivalencia entre los procesos de interpretación de las personas que aparecen en un documental con los que se ponen en marcha en la ficción cinematográfica. «Los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven». En este sentido, ¿qué tipo de verdad ofrece el documental?

En la conclusión de *Crónica de un verano*, Rouch y Morin proyectan el premontaje del filme a sus protagonistas arrojados por un grupo variado de personas. Tras la proyección, y ante la cámara que filma, les preguntan lo que piensan del filme. Se crean posturas enfrentadas entre los que han conectado íntimamente con los personajes, los que les reprochan una sinceridad obscena e impúdica y los que precisamente observan en ellos una falta de naturalidad. Morin lo reduce a dos polos enfrentados: exceso o carencia de sinceridad de los sujetos. En todo caso, se impone una duda sustancial ante la película. Frente a la brutal sinceridad que, en opinión de los cineastas, demuestran sus sujetos, Morin opina que el público les considera o bien comediantes o bien exhibicionistas, y que por eso su filme ha fracasado, porque no son ninguna de las dos cosas. Rouch concluye problematizando el asunto aún más: «no podemos saberlo, y ellos tampoco».

Poco antes, uno de los niños del público responde de manera tajante al dilema sobre lo que ha visto en pantalla: «es verdad; no se puede mentir ante la cámara». La rotunda afirmación infantil

puede parecer *naïf*, pero esconde una verdad igual de rotunda: hay algún trazo de lo real que se desvela ante la cámara, y tiene que ver con lo que expresa con agudeza Jean-Louis Comolli:

La cinematografía provee la prueba de que hay en cada uno un saber inconsciente de la mirada del otro, y que ese saber se manifiesta por una toma de postura, a la vez porque suscita y solicita esa postura y porque la registra, porque inscribe su marca. El sujeto filmado, infaliblemente, identifica el ojo negro y redondo de la cámara como una mirada del otro materializada. De un saber inconsciente pero seguro, el sujeto sabe que ser filmado significa exponerse al otro (COMOLLI, 2002: 135).

Ante la cámara, hay una determinada elección a la hora de ponerse en escena uno mismo. Más allá de si la performance es coherente o no con la propia persona que la efectúa o el tema que el documental explora, constituye en sí misma una mirada, y por tanto una verdad. Sobre ello profundiza Comolli criticando la idea de puesta en escena como una sola mirada, la del director, materializada desde la cámara hacia lo filmado. Para Comolli (2002: 136), «cada uno, cineasta incluido, se encuentra bajo la mirada de los demás y hasta inclusive las cosas, cuando nos devuelven nuestra mirada, nos la dan cargada de ellas, modificadas por ellas». En este sentido, el documental performativo que concibe Oppenheimer incluye la mirada de sus sujetos a partir de otorgarles espacio performativo y libertad creativa.

Aquel (aquella) que filmo viene además al encuentro del film con su habitus, esa tela apretada, esa trama de gestos aprendidos, de reflejos adquiridos, de posturas asimiladas, al punto de haberse hecho inconscientes y que hacen que, según el campo en el que interviene [...] se encuentre como comprometido y sorprendido en las puestas en escena [...] (COMOLLI, 2002: 138).

Este espacio performativo que Oppenheimer construye se traduce, entonces, como un dispositivo que otorga libertad al perpetrador para fabular o dramatizar su pasado a la vez que evalúa



La mirada del silencio (The look of silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

duramente su mirada. Desde la escritura del montaje, Oppenheimer pone en relación imágenes construidas por los perpetradores, imágenes del filme propagandístico sobre las masacres producido desde el poder, imágenes del pueblo aterrizado, imágenes de conversaciones que desvelan las falacias que se ponen en escena, imágenes de las víctimas visionando las declaraciones de los perpetradores... En definitiva, el retrato abarca un conjunto de miradas que dan cuenta de la verdadera realidad de Indonesia, y sobre todo de la naturaleza ficcional de su Historia manipulada y de los falsos mitos que los verdugos han construido sobre la masacre. La performance y la fabulación de los ejecutores del genocidio indonesio se inscribe en un filme más amplio que la pone en contexto.

Pero no solo eso, sino que también evalúa la mirada del espectador. Al descartar incluir sus propios dilemas morales en el filme, como hacía Mograbi, Oppenheimer deja que sea el espectador el que asuma el dilema, enfrentado además a modos de representación que ponen en juego códigos tan diversos como la performance, la entrevista, el archivo o la contundente confrontación filmada (y facilitada) por la cámara. En sus reflexiones sobre Rouch, Sergi Sánchez se plantea (2013: 224) cómo el digital puede hacer evolucionar su poética etnográfica hacia una relación diferente con lo filmado:

¿Cómo cambia con la aparición del digital ese “yo es otro” que parecía regir el trabajo etnográfico de Rouch? Podríamos decir que la fórmula se vuelve más concreta: lo cualquiera se precisa en una segunda persona del singular que incluye lo individual y lo colectivo, que conserva el influjo de la cultura extranjera y lo condensa en un ‘tú’ absorbente, que habla con la voz de un ‘yo’ complejo y poliédrico. Del “yo es otro” que Godard y Deleuze asociaron con el proyecto de Rouch pasamos a este “yo es tú” impuesto por el digital.

Una relación cercana y concreta con lo filmado que podría cristalizar en esos encuentros entre víctima y perpetrador que estructuran *La mirada del silencio*, donde Oppenheimer abre toda una posibilidad de diálogo y confrontación inimaginable hasta entonces en una sociedad como la Indonesia. El cine como intervención en la realidad, como una forma de pensamiento que desentraña las falsas historias para acercarse a una determinada verdad que, a su vez, posibilita la acción política.

Cuando al final de *The Act of Killing*, Anwar vuelve a la azotea y trata de reelaborar el testimonio del inicio, filmado meses antes, su cuerpo colapsa y parece querer vomitarse a sí mismo. Hay una reacción psicósomática hacia el propio testimonio, hacia el lugar y, en definitiva, hacia el pasado traumático. Hay una crisis identitaria en el sujeto, que no sabe cómo ponerse en escena allí donde meses antes había explicado y escenificado con todo detalle su método para matar, acabando la demostración con un obscuro baile final en el mismo lugar donde arrebató la vida a miles de personas. Tras la experiencia de filmar *The Act of Killing*, Anwar es otro. La empatía ha desdibujado sus propias fantasías, y su *personaje* se quiebra ante la cámara. Las fantasías que permiten a Anwar asumir su pasado no se sostienen ya ni siquiera en su relato. El cine revela entonces su capacidad para viajar al lugar del otro desde la propia performance. Los procesos de representación que los perpetradores ponen en juego se revelan frágiles ante un cine que precisamente *escribe* en ese có-



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

digo, habla el mismo lenguaje y, por eso mismo, puede desentrañar los entresijos de las imágenes, los gestos, las palabras y los rostros, dilucidar la verdad que ofrecen desde una determinada puesta en escena crítica. Ante la cámara, el cuerpo de Anwar no puede mentir, los rostros sudorosos de la familia del asesino ante la confrontación de Adi en *La mirada del silencio* tampoco pueden mentir.

En una entrevista que Joshua Oppenheimer y Joram ten Brink realizan a Rithy Panh, el cineasta camboyano incide (en TEN BRINK y OPPENHEIMER, 2012: 248) en la capacidad inigualable del cine para expresar lo que ocurre en un rostro cuando confiesa «he matado». La potencia de lo cinematográfico para explorar lo indecible. Algo que ha recorrido el cine que trabaja el horror desde Lanzmann a los propios Panh, Mograbi u Oppenheimer, y que desde las poéticas de la performance alcanza una ontología diferente, penetrando en la propia mente del asesino para, precisamente, cuestionar ante el espectador qué es la verdad. Si Rithy Panh descubría el método y la verdad del exterminio camboyano en los gestos de aquellos carceleros del S-21, Joshua Oppenheimer orienta su metodología fílmica hacia la puesta en escena del relato mítico que hizo posible el genocidio indonesio, y que aún hoy sostiene su memoria en quienes lo perpetraron. En su celebración obscena reside la misma destrucción simbólica del otro que hace posible todo genocidio, y que Oppenheimer consigue explorar mediante la forma cinemato-



gráfica. Desde los códigos de un relato simulado, Oppenheimer nos ofrece aquella verdad a la que se refería Deleuze (2004: 203): «no un cine de la verdad, sino *la verdad del cine*». ■

NOTAS

- 1 El documento se puede consultar desde el espacio de *The Act of Killing* dentro de la web de Avalon, su distribuidora en España.
- 2 Imágenes que son interrogadas y problematizadas en el documental *Standard operating procedure* (2008), donde Errol Morris explora la (auto)puesta en escena de los soldados en las fotografías que tomaban y cómo la violencia de la tortura se despliega también desde códigos performativos.
- 3 Estas entrevistas fueron realizadas entre 2003 y 2005, cuando Oppenheimer conoce a los protagonistas de *The Act of Killing*. En el citado documento de prensa del filme puede consultarse más información sobre este proceso (pag. 14).

REFERENCIAS

- BENAVENTE, Fran (2009). Jean Rouch: puentes y caminos. En: *Pack Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio.
- DELEUZE, Gilles (2004). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Espasa Libros.
- FRIGOLÉ REIXACH, Joan (2003). *Cultura y genocidio*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2015). *Conversación con Joshua Oppenheimer*. Transit: Cine y otros desvíos. Recuperado de <<http://cinentransit.com/conversacion-con-joshua-oppenheimer/>> [01/12/2016]
- LUSZTIG, Irene (2013). The fever dream of documentary: a conversation with Joshua Oppenheimer. *Film Quarterly*, Vol. 67, No. 2 (Winter 2013), pp. 50-56.
- MONTERO, José Francisco (2013). *The Act of Killing: deslizamientos de la Mirada, emergencia del horror*. Miradas de Cine. Recuperado de <<http://miradas.net/2013/09/actualidad/the-act-of-killing.html>> [01/12/2016]
- NANCY, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- STEVENS, Dana (2015). *It's as Though I'm in Germany 40 Years After the Holocaust, but the Nazis Are Still in Power*. Recuperado de <http://www.slate.com/articles/arts/interrogation/2015/07/joshua_oppenheimer_interview_the_director_of_the_look_of_silence_and_the.html> [01/12/2016]
- TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (2012). *Killer images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press.

FABULACIÓN Y PERFORMANCE DEL ASESINO EN LOS DOCUMENTALES DE JOSHUA OPPENHEIMER

Resumen

Con el díptico que componen *The Act of Killing* (2012) y *La mirada del silencio* (*The Look of Silence*, 2014) Joshua Oppenheimer y sus colaboradores crean un completo retrato del presente de Indonesia, donde aún permanecen los fantasmas del genocidio que acabó con más de medio millón de personas. El realizador mantiene que ninguno de sus filmes pretende representar el genocidio. En lugar de eso, sus películas exploran los residuos que el pasado traumático de Indonesia ha dejado en un presente enfermo a través de dos estrategias: por un lado, *The Act of Killing* profundiza en las historias, fantasías y falsos mitos que los perpetradores elaboran para vivir con su pasado abyecto, y en cómo se ven a sí mismos y quieren ser vistos; por otro, *La mirada del silencio* parte de los testimonios de los perpetradores para generar una intervención política en la sociedad indonesia que permita a las víctimas confrontar, por fin, a los asesinos. Un doble relato que plantea diversos dilemas al espectador, que van desde la ética del cineasta hasta la propia ontología del documental.

Palabras clave

Fabulación; performance; genocidio y cine; perpetrador; genocidio indonesio; documental; etnografía.

Autor

Bruno Hachero Hernández (1988) es investigador predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra, crítico y ensayista cinematográfico. Es miembro del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), grupo de investigación desde el que desarrolla su tesis doctoral sobre la memoria del horror en el cine documental contemporáneo. Contacto: bruno.hachero@upf.edu.

Referencia de este artículo

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2016). Fabulación y performance del asesino en los documentales de Joshua Oppenheimer. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 159-170.

FABULATION AND PERFORMANCE OF THE KILLER IN JOSHUA OPPENHEIMER'S DOCUMENTARIES

Abstract

With the diptych that comprises the films *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014), Joshua Oppenheimer and his collaborators create a full portrait of present-day Indonesia, where the ghosts of the genocide that took the lives of more than half a million people still linger. The filmmaker asserts that neither of his films attempt to represent the genocide. Instead, they explore the vestiges that Indonesia's traumatic past has left in an ailing present, through two strategies: first, *The Act of Killing* examines the stories, fantasies and false myths that the perpetrators create to be able to live with their heinous past, and how they see themselves and want to be seen; and then, *The Look of Silence* uses the perpetrators' testimonies to instigate a kind of political intervention in Indonesian society that would allow the victims to finally confront the killers. It is a dual story that poses various dilemmas for the spectator, ranging from the ethics of the filmmaker to the ontology of the documentary making itself.

Key words

Fabulation; Performance; Genocide and Film; Perpetrator; Indonesian Genocide; Documentary Film; Ethnography.

Author

Bruno Hachero Hernández (b. 1988) is a predoctoral fellow at Universitat Pompeu Fabra, as well as a film critic and essayist. He is member of the Centre for Aesthetic Research on Audiovisual Media (CINEMA), where he is pursuing his doctoral thesis on the documenting of horror in contemporary documentary film. Contact: bruno.hachero@upf.edu.

Article reference

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2016). Fabulation and Performance of the Killer in Joshua Oppenheimer's Documentaries. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 159-170.

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 MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL SACRIFICIO. UN ANÁLISIS DE LO IMPOSIBLE

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL
IGNACIO MORENO SEGARRA

I. INTRODUCCIÓN

Este texto analiza, con las herramientas de los *Cultural Studies* y la historiografía del cine, la figura de la madre como un elemento clave en la película de *Lo imposible* (2012) dirigida por Juan Antonio Bayona. Su enorme éxito de público (cuarenta y dos millones de euros de recaudación) se explica a través del trasfondo de la crisis económica y social que padecemos, que favorece la aparición de expresiones culturales conservadoras.

Una parte del atractivo de la película reside en el espectáculo que ofrece de la fragilidad del bienestar de las sociedades desarrolladas y su relación con la figura de la maternidad sacrificial, que aporta una lectura de género muy marcada a una situación de crisis humanitaria que relacionamos con la sensación de colapso económico global. La crisis fue identificada el 23 de octubre de 2008 por el encargado de la reserva federal de EE UU,

Alan Greenspan, del siguiente modo: «estamos en medio del tsunami crediticio del siglo»¹ (BOYLE, 2013). En 2012, según Sheldon Filger, se produjo la «aceleración de las métricas económicas y fiscales negativas que afectaron a las economías avanzadas y a las principales economías emergentes en 2011»², especialmente en la Eurozona. En España el paro subió hasta el 25% (50% en el caso de los jóvenes), y la situación en Grecia, Portugal e Irlanda era dramática, mientras los países con economías fuertes se sumieron en el miedo a la «doble recesión»³ (ROSENBERG, 2012: 174), una recesión económica dentro de otra recesión. En 2012 el lenguaje económico era apocalíptico y cinematográfico: *Taxmageddon* referido al temor al aumento de impuestos en EE UU en artículos como *Coming Soon: 'Taxmageddon'* (LEONHARDT, 2012) y *Eurogeddon* en artículos como *Eurogeddon: A worst-case scenario handbook for the European debt crisis* (WEISSMANN, 2012), eran términos usados por la prensa econó-

mica, y que demuestran la importancia que sigue teniendo el cine en la creación de los marcos de interpretación social.

Nuestro análisis de cómo el cine elabora parte del imaginario colectivo (RYAN y KELLNER, 1990) y produce, en este caso, figuras que aportan seguridad como es la madre *sacrificial*, está basado en tres estrategias distintas. En primer lugar, veremos la relación de *Lo imposible* con el género de catástrofes y estudiaremos sus mecanismos para metaforizar las ansiedades sociales en torno a acontecimientos históricos (BOYLE, 2013, JAMESON, 1979). En segundo lugar, desarrollaremos un análisis del estereotipo de *Mater dolorosa*, partiendo de su evolución histórica, para elaborar después un análisis de los recursos visuales y estructurales que se llevan a cabo en la obra de Bayona. Por último, estudiaremos cómo la película se ha visto contaminada por el modo en el que la prensa generalista trató el tsunami.

Para realizar el análisis y en tensión con la alusión a la *veracidad* de la historia por parte del director y sus protagonistas, hemos partido de una serie de presupuestos. Primero: que *Lo imposible* es una recreación artística de unos hechos que pasaron en realidad. Segundo: como tal representación, forma parte de una tradición visual, en este caso cinematográfica y pictórica, en virtud de la cual puede ser analizable. Tercero, que como recreación artística, trabaja con una alta densidad

Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

visual que condensa aspectos de la narración que son subrayables y analizables.

Nuestro análisis del universo simbólico se centra en el tratamiento de la figura de la madre, porque nos preocupa, como afirma Badinter (2011: 11), la revolución silenciosa que ha devuelto la maternidad al «centro del destino femenino» en un debate que interesa más allá de los amplios márgenes del universo teórico feminista. Por otra parte, somos conscientes del fenómeno general del cine *mainstream* que según distintos autores (GALLAGHER, 2009: 210), utiliza las imágenes de las mujeres heridas o en procesos de hospitalización como un *leitmotiv* en películas que pueden ser de comedia, de acción o ciencia ficción. Es decir, este tipo de escenas pueden aparecer en cintas como *Spiderman* (Sam Raimi, 2002), *Collateral* (Michael Mann, 2004) o *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006). Las imágenes de mujeres hospitalizadas o sufrientes son una «estrategia excepcional» que transforma el desarrollo narrativo «más vibrante», ya que «las escenas de mujeres en lechos de muerte y camas de hospital en el cine contemporáneo validan de nuevo el papel materno y la figura de la madre, transportando el espacio discursivo centrado en la mujer del melodrama a terreno discursivo a menudo hostil a la presencia de las mujeres»⁴, pero que puede incidir de manera negativa en el dibujo de la feminidad como una debilidad intrínseca. Es evidente que los medios explotan visualmente el sufrimiento y la violencia (BUTLER,

2004) y en ese proceso general, los cuerpos doloridos de las mujeres son los exhibidos sin restricciones a la mirada de los espectadores.

La crítica feminista viene haciendo desde los años setenta una profunda revisión y observación histórica sobre los modelos de madres, generando una interesante bibliografía (THORNTON, 2014, FEASEY, 2012), sobre todo referida al melodrama (DOANE, 1987, FISHER, 1996, KAPLAN, 1992, ARNOLD, 2013, WHITNEY, 2007) y otros géneros cinematográficos (MACCORMICK, 2010, DOUGLAS Y MICHAELS, 2004, HORMIGOS, 2010). Desde la perspectiva feminista, la historia de las representaciones de la maternidad pueden ordenarse en torno a una escala binaria: madres sacrificadas que renuncian a todo por apoyar física o emocionalmente a su descendencia, o «arañas viperinas» (WALTERS y HARRISON, 2014: 39) que tejen alrededor de sus hijos una telaraña de maldad. Esta dicotomía resulta altamente negativa para el imaginario social ya que encierra a las mujeres en modelos claustrofóbicos que provocan ansiedad e inseguridad. Algunas críticas argumentan también que en el período actual, sobre todo en series de televisión, ha surgido un nuevo modelo (WALTERS y HARRISON: 2014) de «madres aberrantes»⁵ que no cumplen con los modelos sacrificiales tradicionales pero que, sin embargo, no son castigadas narrativamente como ocurría en períodos anteriores. Este tipo de modelo puede ser menos opresivo para las mujeres, pero, por el momento, se da más en la televisión que en el cine.

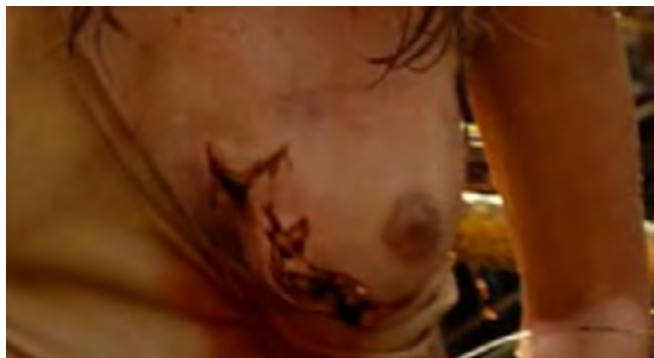
2. APETITO POR LA DESTRUCCIÓN: FEMINISMO, CINE DE CATÁSTROFES Y LAS METÁFORAS DE LA CRISIS ECONÓMICA

La estrategia de marketing de *Lo imposible* estuvo basada en que era la historia real de la familia Álvarez-Belón. María Belón mantuvo un papel muy activo en el guión, en el rodaje y en la difusión concediendo multitud de entrevistas en distintos medios. Tunzelmann (2012) en *The Guardian* exponía: «la familia real en cuyas experiencias se basa

la película es española. María Belón, homóloga en la vida real de María Bennett, está acreditada en la producción como participante en la historia»⁶. La mezcla que se produjo entre los relatos de la prensa y los que María Belón iba dando, acabaron limitando la crítica cultural y cinematográfica, que a duras penas iba más allá de contrastar las experiencias reales que había vivido la familia con lo que mostraba la película. Por ejemplo, no se trató una cuestión importante: la relación de este film con el género de catástrofes, a pesar de que el género en el que se inscribe un producto cultural actúa como un marco de significado que debemos tener siempre en cuenta cuando hacemos interpretaciones de los textos. En el caso de *Lo imposible*, este marco necesita ser explicado.

La historia del cine de catástrofes se inició en los años setenta con títulos como *Aeropuerto* (Airport, George Seaton, Henry Hathaway, 1970), *La aventura del Poseidón* (The Poseidon Adventure, Ronald Neame, Irwin Allen, 1972) o *El coloso en llamas* (The Towering Inferno, John Guillermin, 1974). La acción se desarrollaba en estas películas alrededor de una catástrofe colectiva provocada por algún desarrollo tecnológico. Helen Hanson (2006: 128-129) subraya la presencia de un héroe masculino y blanco que articula la mayoría de respuestas colectivas al desastre. Eso nos permite una lectura política ya que se refuerzan los valores individuales y el valor familiar. Hoberman (2003, 17) señalaba también que esas películas tenían un punto reconfortante también al celebrar «la virtud inherente del americano medio, decente y cotidiano, vinculando sus habilidades de supervivencia a los roles de género tradicionales y a los valores morales convencionales»⁷.

Cynthia Belmont (2013) añade una perspectiva de género a los análisis de las películas de catástrofes de los años noventa, afirmando que en ellas podemos ver a heroínas que van perdiendo el poder conforme avanza la cinta (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), y a las que incluso en muchas ocasiones se las considera culpables de la catástro-



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

fe. Narrativamente esa pérdida de poder femenino rima y conecta con los esfuerzos del protagonista masculino por dominar una naturaleza salvaje que intenta destruir *the American way of life*.

La idea de la supervivencia unida a la rehabilitación de roles de género nos lleva a la problemática y ambivalente idea de la maternidad: «los films de catástrofes a menudo conciben la naturaleza como femenina, como una madre —que, en este caso, no sería alguien amoroso que merece nuestro amor recíproco, sino más bien un adversario alienado en una batalla entre el bien y el mal—»⁸ (BELMONT, 2013: 358). La ecuación que une en una sociedad patriarcal a la mujer con la naturaleza y a ésta con la maternidad es compleja, porque se relaciona tanto con el régimen de cuidados como con el de castigos aleatorios. Esta reestructuración y fortalecimiento de la familia nuclear tras la catástrofe natural tiene una lectura que la autora relaciona con la literatura religiosa apocalíptica y con el concepto de culpa cristiana o «descontento cósmico con la humanidad» (BELMONT, 2013: 353).

Con respecto a la vinculación del cine de catástrofes con las crisis económicas y especialmente con la surgida en 2008 resulta muy interesante recurrir al artículo de Kirk Boyle (2013) *The imagination of economic disaster. Eco-Catastrophe films of the Great Recession* [El imaginario del desastre económico. Películas de eco-catástrofes de la Gran Recesión] donde expone, usando la teoría del *framing* (LAKOFF y JOHNSON: 1986), que la metáfora de la catástrofe natural fue una de las primeras utilizadas por los responsables políticos para hablar de la crisis bajo la forma de «tormenta perfecta, torbellino, huracán, terremoto, tornado e incendio»¹⁰. Analiza una serie de películas y recurre a las ideas expuestas por Fredric Jameson, como «reificación y utopía en la cultura de masas»¹¹ para ver cómo este tipo de obras participan de los mecanismos sociales y psicológicos de represión/desplazamiento para hablar de cuestiones ecológicas pero también económicas basándose en su planteamiento en el «el poder de atracción de las obras de la cultura de masas ha implicado que tales obras no pueden gestionar ansiedades sobre el orden social a menos que las hayan revivido primero y les hayan dado alguna expresión rudimentaria»¹² (JAMESON, 1979: 144). En este sentido, es importante preguntarnos qué efectos puede tener la crisis en las mujeres españolas en edad de tener hijos. Sin que podamos establecer una correlación directa, lo que vemos es que la natalidad descendió en España desde el año 2008 al año 2012 cuando se estrena la película en un significativo 12,8 % (HUFFINGTON POST, 2013).

3. EL ORIGEN DE LA MATER DOLOROSA

Una de las tesis de nuestro estudio es que en *Lo imposible* se produce la construcción de una imagen conservadora de la madre tanto en el plano narrativo como en el expositivo. En la narración se refuerzan las acciones que conducen al modelo de madre sacrificial, mientras que en la construcción visual de María, se exagera el maquillaje truculento y la gestualidad que la hacen aparecer

como una *mater dolorosa*: ensangrentada, herida y aún así firme en los afectos y los valores maternales.

En la tradición cristiana existen dos estereotipos de madre: la Virgen con el Niño, que transmite tranquilidad y felicidad, y la virgen destrozada por el dolor de la muerte de su hijo, que es la que posee un elemento redentor. Jesús muere para redimir al mundo, y el dolor de María al pie de la cruz, tiene el mismo sentido: le duele el hijo, pero también la humanidad. Tal como afirma Badinter (1991: 225), dolor y maternidad aparecen así asociados al evocar a la madre en términos místicos, ya que el sacrificio maternal está arraigado en la naturaleza femenina. De forma implícita: toda buena madre es una «santa». Una variante de esa figura es la Virgen de los Dolores, en latín *Beata Maria Virgo Perdolens*, reconocida en el sínodo de Colonia de 1413. Desde ese momento, formó parte de los devocionarios (fundamentales en la formación femenina), resaltando el tema de los siete dolores padecidos por la Virgen (representados con siete puñales clavados en el corazón), que escenificaba la profecía de Simeon recogida en Lucas, 2: 35 «y a ti misma una espada te atravesará el alma! — a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones».

En ese modelo de madre sufriente existe un gran peso simbólico, ya que la tradición católica ha reforzado el modelo de la maternidad como suceso doloroso en sí mismo, que procedía ya de la tradición bíblica. «Parirás a tus hijos con dolor» (Génesis, 3: 16), es el castigo a las mujeres por haber comido la fruta del árbol prohibido. La maternidad condena a las mujeres al dolor físico, pero también a que ésta sea su principal función social. Esta negatividad asociada a la concepción y el nacimiento se neutraliza en la representación de la Virgen como madre con el niño en brazos, imágenes de reconocimiento público de la figura de Jesús, que no de su nacimiento. Susan Sontag (2003: 21) señaló que «los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que

se entienden como resultado de la ira, humana o divina. El sufrimiento por causas naturales, como la enfermedad o el parto, no está apenas representado en la historia del arte». Por eso precisamente, la representación del dolor espectacular brilla en las representaciones de las mártires barrocas, ya que, como afirma Mercedes Alcalá (2012: 2), el mostrar los cuerpos heridos de las mujeres es una muestra del poder masculino sobre ellas.

Esa idea de la madre sacrificada pasa intacta del imaginario cristiano medieval a la Modernidad y está presente tanto en Rousseau como en Freud que «con ciento cincuenta años de distancia elaboran una imagen de la mujer singularmente coincidente: destacan su sentido de la abnegación y el sacrificio» (BADINTER, 1991: 225), es decir, ellas no son heroínas por el uso de la fuerza, sino por su capacidad de sacrificio y de soportar, impasibles, el sufrimiento. Las heroínas lo son por entregarse a los demás y mostrar su dolor en público sin reparos ni contención. Desde este contexto podemos leer la presencia de una madre en nuestra película que es herida y resiste sus sufrimientos mientras protege a su hijo en búsqueda del resto de su familia, desarrollando el esquema que Molly Haskell (1987) plantea en su clásico estudio sobre el rol de la mujer en el melodrama clásico: se sacrifica, sufre y se redime.

4. ANÁLISIS NARRATIVO Y VISUAL DE LO IMPOSIBLE

La forma en que se cuentan los sucesos en la película es muy parecido a la forma de las crónicas periodísticas. Los protagonistas son personas blancas, mientras que las víctimas asiáticas a las que Dhiraj Murth (2011: 1-12), llamó «víctimas subalternas» del post-colonialismo, parecen formar parte del decorado. Se eluden las explicaciones generales y se narra la tragedia a través de una sola familia (GALTUNG y HOLMBOE 1965: 66-84), suponiendo que el público gusta más de las historias concretas e incluso morbosas en sus detalles.

Los referentes visuales han sido las imágenes publicadas en la prensa sobre el tsunami y las películas de catástrofes. ¿Cuántos de sus presupuestos podemos identificar en la cinta? La primera coincidencia narrativa es que la catástrofe natural se produce en un entorno exótico donde descansa una élite internacional global, y el lujo actúa como una contraposición tonal al caos, donde el bienestar desaparece. El tsunami es una metáfora simplificadora de la compleja crisis económica mundial que se inició en 2008 y que verbaliza el padre de la familia manifestando su miedo a perder su puesto de trabajo.

Otro elemento conservador de la película es que las víctimas locales aparecen solo de forma colateral, y las historias que se cuentan son siempre las de personas occidentales. Se borran las referencias locales y se sustituyen por detalles familiares concretos. El crítico de *The Guardian*, Tunzelmann (2012), decía que: «la historia de la familia Álvarez-Belón es emocionante, dramática y verdadera, y no hay razón para que no sea contada; pero es una pena que la película excluya cualquier reconocimiento significativo de las víctimas asiáticas del desastre mientras lo hace»¹³. Es significativo que las diferencias sociales vuelvan a aparecer al final de la película, cuando la familia es puesta a salvo y se aleja de las contingencias ocurridas en un país subdesarrollado.

Las menciones a la posición social, al trabajo del padre o a las inquietudes laborales de la madre, o las referencias a sus sufrimientos físicos posteriores son importantes, ya que la película construye su posición política articulando un gran evento (el tsunami) con respecto a un pequeño evento (las vicisitudes vitales y la dramática separación de la familia). A ese respecto nos remitirnos al ensayo de Žižek (2007), donde el filósofo analiza películas de catástrofes como si fueran dramas familiares: «las películas más alejadas de los dramas familiares son las películas de catástrofes, que no pueden



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

sino fascinar al espectador con una espectacular representación de un evento aterrador de inmensas proporciones»¹⁴.

Es significativa la constante alusión que hacen los personajes a la vuelta a las raíces, sin definir cuáles son, cuando además se han sustituido los actores españoles por anglosajones. Durante las primeras secuencias y en una conversación que precede al tsunami, María expone la necesidad de «volver a casa» relacionándola con la posibilidad de volver al trabajo, subvirtiendo así el significado que tradicionalmente «volver al hogar» ha tenido para las mujeres. La propuesta no agrada a Henry quien afirma «ya lo hablaremos», momento en el que sucede la tragedia. Tras la devastadora ola el tema de regresar al hogar reaparece casi inmediatamente en la angustiosa secuencia de supervivencia cuando, después de los necesarios gritos de auxilio («dame la mano» o «agárrate»), Lucas le pregunte repetidamente a su madre «¿Podemos

regresar a casa? Tengo miedo». Dicho de otro modo, en ese proceso catastrófico el tsunami ha cambiado el significado de «volver a casa», que pasa de estar vinculado a la independencia femenina, a ser sustituido por los tradicionales conceptos de seguridad y estabilidad hacia los hijos.

El tsunami ocurre justo cuando María expone a su marido la posibilidad de trabajar. Si tenemos en cuenta que el cine de catástrofes suele subrayar el motivo correctivo de la tragedia haciéndola coincidir con un acontecimiento moralmente reproducible, podemos deducir que el tsunami y el papel de la mujer están relacionados de un modo muy estrecho. No se trata tanto de una crítica a una madre desafecta (cuando el recepcionista del hotel se entera de que ella es médico y ha dejado su trabajo para cuidar a sus hijos, él responde: «ya veo, la han ascendido») como un reflejo de una maternidad suave, que duda de su destino y que será exacerbada por la tragedia. En ese sentido la tragedia del tsunami jugaría en palabras de Žižek (2007) las mismas funciones que un «mediador efímero» cuya función es restablecer su sentido de identidad y propósito en la vida, su imagen propia (...); una vez que su trabajo está hecho, puede desaparecer»¹⁵.

Estamos ante una película en la que se manejan los recursos visuales propios de las películas de catástrofes, pero que integra elementos propios del cine religioso. En *Lo imposible* vemos escenas que recuerdan la imaginería de la expulsión del paraíso, la Virgen con el Niño e incluso la salvación de Moisés de las aguas del Nilo (WRIGHT, 2013: 58). En la cinta la familia es expulsada del bienestar y en ese trance, la madre suave y posmoderna pasa a vivir una maternidad dolorosa y atávica. Esto nos sitúa ante una lectura de género altamente problemática. «Mamá, no puedo verte así», le dice su hijo cuando ve las heridas de la pierna y el pecho, retirando la mirada. Tal como dice Susan Sontag (2003: 21), «la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos des-

nudos. Durante muchos siglos, en el arte cristiano las descripciones del infierno colmaron estas dos satisfacciones elementales».

Si en los primeros minutos estamos ante una figura femenina que posee los elementos de una Eva concupiscente, tentadora y de belleza sensual, con los efectos del tsunami, los elementos pertenecientes a Eva desaparecen y se abraza la adopción de la figura de la *mater dolorosa* para representar al cuerpo de María. Este giro hace que la veamos siempre llena de cortes, los ojos amoratados y con heridas sangrantes. El cuerpo de María es arrastrado, operado, llega a vomitar sangre, barro e incluso es dada dos veces por muerta. Desde que ocurre el desastre, es el espectáculo del dolor y del sufrimiento, expuesto a la mirada de su hijo y de los espectadores a través de la cámara que se detiene de manera apresurada pero precisa para mostrarnos detalles como las llagas o el anillo de bodas. Esta especie de trasfiguración del cuerpo de la protagonista como espectáculo de dolor ajeno estaría relacionado, según Sontag (2002: 43), con el pensamiento religioso, que es el que «vincula el dolor al sacrificio, el sacrificio a la exaltación», haciéndonos en este caso más fuertes en nuestras flaquezas, especialmente en aquellas relacionadas con nuestros roles de género.

Esta imagen se ajusta también al modo en que la prensa internacional plasmó genéricamente la noticia del tsunami. Tal y como recoge un artículo de Marilyn Childs (2006), las mujeres fueron representadas por la prensa como la personificación de la víctima universal de un desastre: llorosas, atormentadas y sobrepasadas por la situación, mientras que los varones aparecían carentes de emociones pero provistos de acción: participando en labores de rescate o ayudando a otras víctimas. Del mismo modo, el estudio de Porismita Borah (2009) sobre cómo los periódicos norteamericanos retrataron el tsunami del Océano Índico en comparación con el huracán Katrina, expuso que la imagen más utilizada de periódicos como el *Washington Post* con respecto al primer acontecimien-

to fue el de la fotografía de una madre llorando los cadáveres de sus hijos. Así mismo, en su estudio sobre el impacto del tsunami en la prensa inglesa, Tracey Skelton (2006) subraya la cantidad de historias que pudo encontrar en la prensa de madres que intentaron agarrar a sus hijos perdiéndolos en las olas. Todas estas historias y ansiedades alrededor de niños muertos o desaparecidos subrayan el papel de la maternidad. Las mismas estrategias audiovisuales estamos viendo en la película, por ejemplo cuando María y Lucas encuentran a un niño flotando en barro y lo llevan consigo de una forma muy melodramática. Mary Ann Doane (1987: 73) dice que «los melodramas maternos son escenarios de separación, de separación y retorno o de separación amenazada —dramas que desarrollan todas las permutaciones posibles de la relación madre/hijo—»¹⁶.



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

Del mismo modo que ocurrió con las mujeres afectadas por el tsunami que la prensa retrató, la figura de María en la película está esencializada: no es una mujer, es solo una madre. Es un vehículo exclusivo de sufrimiento y sacrificio que se nos muestra en los planos cortos de la cara, de las heridas sangrantes que se ven muy rápidamente pero de forma constante y que la van dibujando como una heroína resistente a los dolores físicos. María se va debilitando agónicamente ante nuestros ojos, en la misma medida que se va adquiriendo

mayor fortaleza moral. Es un personaje santificado por su dignidad ante el sufrimiento.

Para nosotros, la *mater dolorosa* es algo más que un referente visual dentro de *Lo imposible* ya que articula y resume todos los discursos narrativos y visuales sobre la protagonista que acaban fundiéndose en un personaje tan simple que roza el estereotipo, y tan complejo como para ser el resultado de una larga tradición cultural. Es debido a su condición de representación quintaesenciada de la madre, y por utilizar una expresión de Bandler (1991), una figura relacional en la que se centran distintos focos ideológicos y culturales entre ellos los cinematográficos. Esta maternidad superlativa la podríamos relacionar con el texto de McCormick (2010) en el que analiza las dos formas extremas de maternidad en los melodramas clásicos: las madres superlativas y las que fallan a su descendencia: «en las películas de ‘supermadres’ que produce Hollywood en el siglo xxi, las madres tienen que probar su valía una vez más, ya no frente a maridos insensibles, el racismo, las limitadas oportunidades de empleo o cuestiones similares, sino contra terroristas, lo sobrenatural y extraterrestres del espacio exterior»¹⁷ (2010: 144-145).

En todos esos nuevos escenarios, tal y como ocurre en el del tsunami de *Lo imposible*, se castiga a las madres en la pantalla mientras que se refuerzan ideales de una super-maternidad que es capaz de superar todo tipo de adversidades.

María es la madre de tres hijos a los que cuida por igual, pero que, una vez ocurrido el desastre y de manera harto significativa, su papel de madre se concentra en la relación con su hijo mayor, Lucas, quien, pasados los primeros momentos, toma el papel de varón-protector de María en una relación ambivalente: mientras se encuentra con los hermanos es uno más en los juegos, pero en el momento que se desencadena la tragedia pasa a encarnar la relación esencial madre-hijo, una relación de cuidados que exige que en algún momento sea reversible y que el niño pueda convertirse en



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

hombre capaz de cuidar a su madre. Por otro lado, en las secuencias que ocurren en el hospital, María, a pesar de dedicarse a la medicina, proyecta sus cuidados de carácter maternal ¾realizar recados, conectar familiares, hacer trabajo emocional¾ a través de su hijo Lucas. Este hecho introduce una interesante tensión entre los procesos de identificación-separación madre/hijo que según Doane (1987) están en la base del melodrama maternal clásico. De este modo podemos considerar a *Lo imposible* como una historia de aprendizaje y crecimiento, una *Bildungsroman* donde el niño acaba convertido en héroe al traspasar una serie de pruebas, siendo la más importante librarse de la dependencia de la madre. Al hilo de esta argumentación resulta interesante la comparación que hace Doane (1987: 90) de la literatura para jóvenes y los melodramas ya que «los niños y las mujeres son ‘presujetos’; se les niega el acceso a la subjetividad total otorgado al varón adulto en una cultura patriarcal»¹⁸. Aunque con una diferencia sustancial: mientras el héroe de la literatura juvenil siempre alcanza una completa subjetividad, la

heroína melodramática siempre espera ya que «no tiene lugar *Bildung* alguno»¹⁹.

María es la víctima que no articula ninguna salida a la situación de crisis salvo el rescate de otro niño (Daniel), acción que acaba repercutiendo en su condición de madre frente al espacio narrativo de Henry, más breve pero activo: un mundo de varones que colaboran enérgicamente en la búsqueda de los familiares. María es la madre sufriente y Henry el rescatador herido y cada uno se ajusta a un estereotipo de género que mantiene intactos los roles tradicionales de la estructura de la pareja, que tras un breve titubeo sobre su consistencia («podría volver a trabajar») son repuestos brutalmente por la catástrofe que podemos leer como desaprobatoria. La pasividad materna de María es un modo de devolver orden al caos que se ha producido y que se ejemplifica en las escenas en las que Lucas toma el papel de varón dominante y comienza a tomar decisiones prácticas y donde, sin embargo, la madre sigue siendo el referente moral para él: cuando oyen la voz de Daniel, Lucas no quiere prestarle atención, sin embargo, su madre le obliga a ir a rescatarlo. Ya en el hospital, María, transformada en madre universal, pregunta de nuevo por Daniel, y ella misma anima a su hijo a convertirse en una persona útil para el grupo.

Como decíamos antes, en el cine los modelos de *buenas madres* cobran significado en contraposición a los modelos de *malas madres*. Sin embargo, ninguno de ellos es un modelo estable. Tal como argumenta Sarah Arnold (2013) desde el psicoanálisis, las buenas madres son un constructo cultural que, sin embargo, suelen ser eclipsadas, tal como ocurre en *Lo imposible*, por la figura del padre: «la Buena Madre suele estar eclipsada por un agente más poderoso: el padre, que, o bien amenaza o bien protege a la familia. La Buena Madre mantiene ciertos elementos básicos: generosidad y sacrificio, y, además, siempre se caracteriza por su determinación en relación con la figura paterna. Su capacidad para nutrir depende del tercer mandato del padre»²⁰ (2013: 13).

El padre es el elemento activo de la trama que conquista un espacio adverso característico del cine de aventuras y la madre representa el elemento pasivo que espera ser rescatada por su marido. María es el elemento sufriente, confinado e impotente del melodrama, cuyo *pathos* es reforzado según Mary Ann Doane «por la desproporción entre la debilidad de la víctima y la gravedad del peligro»²¹ (1987: 73).

María es la madre que resume el nuevo «destino femenino» de las mujeres en este período de crisis (BADINTER: 2011: 11) iniciado en el año 2008. No es la primera vez que se produce este retroceso en el siglo xx. Susan Fludi (1991) estudió también el retroceso («blacklash») ocurrido durante los años ochenta en Estados Unidos, y también en el período posterior al 11-S (FALUDI, 2009), momentos en los que los medios de comunicación fomentaron el desarrollo de ideas conservadoras respecto a los roles que deben cumplir cada uno de los géneros. Finalmente la crisis económica de 2008 ha vuelto a despertar el fantasma de la maternidad omnipotente a través de discursos de la «nueva domesticidad»²² (MATCHAR, 2013) donde el renovado interés por las crianzas naturales y de apego (GONZÁLEZ, 2003) se combinarían con soluciones personales de muchas mujeres que *optan* por mantenerse muy apegadas a lo doméstico. Ese renovado interés por crianzas más tradicionales dentro de una situación de crisis económica nos aportan una nueva luz bajo la que examinar las heridas de María. Un personaje cuyo esencialismo esconde la frustrante domesticidad asociada con los cuidados (FRIEDAN, 2009), y cuya heroicidad moral no hace sino que aumentar la ansiedad que produce en las mujeres esas imágenes de maternidad total (WARNER, 2005).

5. CONCLUSIONES

El personaje central de *Lo imposible* es una madre que a lo largo de la trama sufre una transformación: de ser una madre común se va convirtien-

do ante los ojos de los espectadores en una *Mater dolorosa*. Para ello se ponen en marcha estrategias representativas propias de las películas de catástrofes incluidos sus rasgos moralistas y religiosos. El terror a la expulsión del paraíso o el miedo a la naturaleza como instrumento de venganza de un dios vengador están explícitos en el texto audiovisual.

La tragedia del tsunami en 2004 se transforma en la película en un suceso atemporal, y el drama humano general se esencializa en una sola familia, blanca, burguesa y occidental. La crisis económica pero también social y familiar late en el fondo de la tragedia. La solución narrativa que se plantea ante esa situación de crisis generalizada es una vuelta a los valores tradicionales de la familia, en la que la figura de la madre se expresa en un comportamiento de sacrificio ilimitado. Esa expresión se materializa por dos vías: en el desarrollo narrativo de las acciones que van ocurriendo, pero también se van inscribiendo en el cuerpo de la mujer-madre que se va transformando ante nuestros ojos en un cuerpo herido, desgarrado, exhausto... un cuerpo permanentemente ensangrentado y al borde de la muerte. Esa forma de hablar de la maternidad recuerda la tradición artística propia del mundo católico de representar a la Virgen como madre trágica ante el calvario de su hijo. Por extensión, todas las madres tienen ante sí una asociación implícita entre la maternidad y la santidad femenina.

La madre hiperbólica cuya principal función es la de soportar el dolor es el elemento más espectacular de la película. Un espectáculo visual tradicional y posmoderno que juega con los referentes culturales y que es aleccionador, al estar ligado a una situación de crisis. Un mecanismo que, encontrando eco en las representaciones de víctimas reales de las noticias de prensa y televisión, convierte a todas las mujeres en madres y a todas las madres en víctimas sufrientes, que nos sorprende por su repetición en medios tan diferentes. La coincidencia en el uso de la *Mater dolorosa* en

dos regímenes visuales y narrativos tan distintos como son el cine de catástrofes y las imágenes de la prensa generalista nos ha puesto sobre aviso acerca de cuales podían ser las repercusiones de esa centralidad materna y cómo podrían actuar en relatos de crisis.

La película centra su atención narrativa sobre la relación entre la madre y el niño, verdaderos protagonistas del film, revitalizando los esquemas del melodrama clásico que se mezclan con el tremendismo del cine de catástrofes y que se confirman en el completo sometimiento de la mujer a la familia y en no otorgarle más evolución que su aceptación dolorosa de la maternidad como anulación de la acción. La visión que presenta la película de la feminidad está basada en una maternidad tan exclusiva, pasional y exigente que solo puede ser sacrificial. Este tipo de discursos puestos en circulación por la prensa generalista pero subrayados por la ficción recuperan la idea de que el desarrollo personal y la trayectoria vital de las mujeres están basados en su tarea de madres, consolándolas así de un mundo en crisis que no favorece el acceso a la igualdad y la justicia social y representativa.

En todo caso, podemos preguntarnos por el significado de esta película en un contexto sociológico muy complicado para las mujeres que quieren ser madres. La realidad es que tenemos un índice de fecundidad en España de los más bajos del mundo (1,33 hijos por mujer), y la edad media para tener el primer hijo rebasa los treinta y un años. Está claro que la crisis ha repercutido de forma negativa en estos índices. Lo que se nos dice en esta película choca de forma paradójica con la realidad de muchas mujeres que no pueden ser madres porque no tienen trabajo, recursos económicos o tienen en todo caso pocos apoyos para llevar adelante la conciliación entre la vida pública y la privada. ■

NOTAS

- 1 En el original: «We are in the midst of once-in-a-century credit tsunami». Traducción de la edición.
- 2 En el original: «acceleration of the negative economic and fiscal metrics that plagued advanced and major emerging economies in 2011». Traducción de la edición.
- 3 En el original: «double-dip recession». Traducción de la edición.
- 4 En el original: «that women's deathbed and hospital-bed scenes in contemporary cinema validate anew the maternal role and the figure of the mother transporting the woman-centered discursive space of melodrama into narrative terrain often hostile to women's presence». Traducción de la edición.
- 5 En el original: «aberrant mothers». Traducción de la edición.
- 6 En el original: «The real family on whose experiences the film is based is Spanish. Maria Bennett's real-life counterpart, María Belón, has a story credit on this production». Traducción de la edición.
- 7 En el original: «the inherent virtue of decent, everyday Middle Americans, linking their survival skills to traditional gender roles and conventional moral values». Traducción de la edición.
- 8 En el original: «disaster films often envision nature as female, as a mother — in this case, not a loving one who deserves our love in return, but rather an alienated adversary in a battle of good and evil». Traducción de la edición.
- 9 En el original: «cosmic displeasure with humanity». Traducción de la edición.
- 10 En el original: «perfect storm, whirlpool, hurricane, earthquake, tornado and wildfire». Traducción de la edición.
- 11 En el original: «reification and utopia in mass culture». Traducción de la edición.
- 12 En el original: «drawing power of the works of mass culture has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression». Traducción de la edición.

- 13 En el original: «The Álvarez-Belón family's story is moving, dramatic and true, and there's no reason it shouldn't be told; but it's a shame that that the film excludes any meaningful acknowledgment of the disaster's Asian victims while doing so». Traducción de la edición.
- 14 En el original: «The films which are furthest from family dramas are catastrophe films, which cannot but fascinate the viewer with a spectacular depiction of a terrifying event of immense proportions». Traducción de la edición.
- 15 En el original: «'vanishing mediator' whose function is to restore her sense of identity and purpose in life, her self-image (...); once his job is done, he can disappear». Traducción de la edición.
- 16 En el original: «maternal melodramas are scenarios of separation, of separation and return or of threatened separation —dramas which play out all the permutations of the mother/child relation». Traducción de la edición.
- 17 En el original: «'Supermother' films coming out of Hollywood in the twenty-first century thus far feature mothers having to prove their mettle once again, no longer against insensitive husbands, racism, limited employment opportunities, and the like, but rather against terrorist, the supernatural, and aliens from outer space». Traducción de la edición.
- 18 En el original: «both boys and women are 'presubjects'; they are denied access to the full subjectivity bestowed on the adult male within a patriarchal culture». Traducción de la edición.
- 19 En el original: «no *Bildung* takes place». Traducción de la edición.
- 20 En el original: «the Good Mother is more often than not over-shadowed by a more powerful agent: the father, who either treatens or secures the family. The Good Mother retains certain core elements such as selflessness and sacrifice, yet she is always determined in relation to a paternal figure. Her ability to nurture is dependent upon the third term of the father». Traducción de la edición.
- 21 En el original: «by the disproportion between the weakness of the victim and the seriousness of the danger». Traducción de la edición.
- 22 En el original: «New Domesticity». Traducción de la edición.

REFERENCIAS

- ALCALÁ, Mercedes (2012). Ideología y violencia sexual: el cuerpo femenino subyugado según Rubens y Cervantes. En *ehumanista Journal of Iberan Studies*, 1 [online]. Recuperado de <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/index.shtml>> ISSN 1540 5877.
- ADDISON, Heather, GOODWIN-KELLY, Mary Kate, ROTH, Elaine (2009). *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in US Films*. Albany: SUNY Press.
- ANDERSON, John (2012). A will to live when the odds prove overwhelming. *Variety*. Recuperado de <<http://variety.com/2012/film/news/a-will-to-live-when-the-odds-prove-overwhelming-1118061969/>>.
- ARNOLD, Sarah (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave.
- ATIENZA, Belén, AUGUSTÍN, Álvaro, BARROIS, Ghislain, HERMIDA, Sandra, LÓPEZ LAVIGNE, Enrique, ORTIZ DE ARTIÑANO, Jaime, UGARTE, Javier (productores) y BAYONA, Juan Antonio (director). (2012). *Lo imposible* [película]. España, Estados Unidos: Apaches Entertainment, Telecinco Cinema.
- BADINTER, Elisabeth (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- BADINTER, Elisabeth (2011). *La mujer y la madre*. Madrid: La esfera de libros.
- BELMONT, Cynthia (2007). Ecofeminism and the natural disaster heroine. *Women's Studies: An interdisciplinary journal*, 36, 349-372.
- BRANDI Nicole (2010). *Analyzing Canadian Print Media Coverage of the 2004 Southeast Asian Tsunami*. Trabajo final de master de periodismo. Vancouver: University of British Columbia [online]. Recuperado de <https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/24890/ubc_2010_spring_cowen_brandi.pdf?sequence=1>.
- BOYLE, Kirk (2013) The imagination of economic disaster. Eco-Catastrophe films of the Great Recession. En K. BOYLE y D. MROZOWSKI (eds), *The Great Recession in Fiction, Film, and Television*. Lanham: Lexington Books (Kindle edition).
- BORAH, Porismita (2009). Comparing visual framing in newspapers: Hurricane Katrina Versus Tsunami. *Newspaper Research Journal*, 30, 1.

- BROCKWAY, Robert W. (1993). *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse*. Albany: SUNY Press.
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.
- CHILDS, Merilyn, (2006). Not Through Women's Eyes: Photo-essays and the Construction of a Gendered Tsunami Disaster. *Disaster Prevention and Management*, 15, 1: 1, 202-212.
- CIRLOT, Juan E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CHODOROW, Nancy (1984). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- DOUGLAS, Susan, MICHAELS, Meredith (2004). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undetermined Women*. Nueva York: Free Press.
- EYER, Diane E. (1995). *Vinculación madre-hijo: una ficción científica*. Barcelona: Herder.
- FALUDI, Susan (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- FALUDI, Susan (1991). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama.
- FILGER, Sheldon (2012). Global Economic Crisis 2012, *Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.com/sheldon-filger/global-economic-crisis-2012_b_1179740.html>.
- FISHER, Lucy (1996). *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton: Princeton University Press.
- FRIEDAN, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra
- FREASEY, Rebeca (2012). Absent, Ineffectual and Intoxicated Mothers: Representing the maternal in teen television. *Feminist Media Studies*, 12, 1, 156-159.
- GALLAGHER, Mark (2009), "Be Patient, Dear Mother... Wait for me". The neo-infirmity film, female illness and contemporary cinema. *Feminist Media Studies*, 9, 2, 209-225.
- GALTUNG, Johan, MARI RUGE, Holmboe (1965). The Structure of Foreign News. The presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers. *Journal of International Peace Research*, 2, 1: 64-90.
- GILLIGAN, Carol (2008). *Une voix diferente*. París: Flammarion.
- GOKAY, Bulent (2012). UK Economy Falls into Double-Dip Recession. *Global Research*. Recuperado de <<http://www.globalresearch.ca/uk-economy-falls-into-double-dip-recession/5313842>>.
- GONZÁLEZ, Carlos (2003). *Bésame mucho: cómo criar a tus hijos con amor*. Baelona: Temas de Hoy.
- HAYS, Sharon (1998). *Las condiciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.
- HANSON, Helen (2006). Disaster Movies. En: L. R. WILLIAMS, M. HAMMOND (eds.), *Contemporary American Cinema*. New York: Open University Press.
- HYNDMAN Jennifer (2008). Feminism, Conflict and Disasters in Post-tsunami Sri Lanka. *Gender Technology and Development*, 12, 1, 101-121.
- HOBERMAN, James L. (2003). *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*. Filadelfia: Temple University Press.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. (2002). *Dialectic of Enlightenment filosofical fragments*. Redwood City: Stanford University Press.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2010). La casa maldita y la escena primaria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 9, 86-92.
- JAMESON, Fredric (1979). Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, 130-148.
- JUNG, Carl Gustav (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- KAPLAN, E. Ann (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Nueva York: Routledge.
- KENNEDY, Kathleen, LORENZ, Robert, MARSHALL, Frank, MOORE, Tim, MORGAN, Peter, SPIELBERG, Steven, BERNARD, John (productores), EASTWOOD, Clint (productor y director). (2011). *Más allá de la vida (Hereafter)* [película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Malpaso Productions, The Kennedy, Marshall Company.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (1986). *Las metáforas en las que vivimos*. Madrid: Catedra.
- LEONHARDT, David (2012). Coming Soon: "Taxmageddon". *The New York Times*. Recuperado de <<http://www.nytimes.com/2012/04/15/sunday-review/coming-soon-taxmageddon.html>>.
- MATCHAR, Emily (2013). *Homeward Bound. Why Women Are Embracing the New Domesticity*. Nueva York: Simon & Schuster.

- MALIK, Shiv, BARR, Caelainn, HOLPUCH, Amanda (2016). US Millennials Feel More Working Class Than Any Other Generation. *The Guardian*. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/world/2016/mar/15/us-millennials-feel-more-working-class-than-any-other-generation>>.
- McCORMICK, Adrienne (2010). Supermothers on Film: or Maternal Melodrama in the Twenty-first Century. En A. O'REILLY (Ed.), *Centry Motherhood: Experience, Identity, Policy, Agency*. Nueva York: Columbia University Press.
- MORIN, Rich, KOCHHAR, Rakesh (2014). Despite recovery, fewer Americans identify as middle class. *Pew Research Center*. Recuperado de <<http://www.pewsocialtrends.org/2012/09/10/a-third-of-americans-now-say-they-are-in-the-lower-classes/>>.
- MORIN, Rich, MOTEL, Seth (2012). A Third of Americans Now Say They Are in the Lower Classes. *Pew Research Center*. Recuperado de <<http://www.pewsocialtrends.org/2012/09/10/a-third-of-americans-now-say-they-are-in-the-lower-classes/>>.
- MPAA (2012). *Theatrical market statistics 2012*. Recuperado de <<http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2014/03/2012-Theatrical-Market-Statistics-Report.pdf>>.
- MURTHY, Dhiraj (2011). New Media and Natural Disasters, Blogs and the 2004 Indian Ocean Tsunami. *Information, Communication & Society*, 16, 7, 1-17.
- RYAN Michael, KELLNEM Douglas (1990). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- ROSENBERG, Jerry M. (2012). *The Concise Encyclopedia of The Great Recession 2007-2012*. Lanham: The Scarecrow Press.
- RUBIN, Miri (2009). *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press.
- SCHECHTER, Harold (1980). *The New Gods: Psyche and Symbol in Popular Art*. Madison: Popular Press.
- SKELTON, Tracey (2006). Representations of the "Asian Tsunami" in the British Media. *Asian MetaCentre Research Paper Series*, University of Singapore. Recuperado de <<http://www.populationasia.org/Publications/RP/AMCRP21.pdf>>.
- SIEBERT KAWAKAMI, H., THOMBRE, A. (2006) The Evolving Genre of "Our Lady of Guadalupe": A Feminist Analysis. *Texas Speech Communication Journal*, 30, 2, 121-133.
- SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- SONTAG, Susan (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo.
- THORNTON, Davi (2014). Transformations of the Ideal Mother: The Story of Mommy Economicus and Her Amazing Brain. *Women's Studies in Communication*, 37, 271-291.
- TUNZELMANN, Alex Von (2012). The Impossible submerges the true impact of the tsunami. *The Guardian*. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/film/film-blog/2013/jan/03/reel-history-the-impossible>>.
- WALTERS, Suzannna Danuta, HARRISON, Laura (2014). Aberrant mothers in contemporary culture. *Feminist Media Studies*, 14, 1, 38-55.
- WARNER, Judith (2005). *Perfect Madness: Motherhood in the Age of Anxiety*. Nueva York: Riverhead.
- WEISSMANN, Jordan (2012). Eurogeddon: A Worst-Case Scenario Handbook for the European Debt Crisis. *The Atlantic*. Recuperado de <<http://www.theatlantic.com/business/archive/2012/06/eurogeddon-a-worst-case-scenario-handbook-for-the-european-debt-crisis/258368/>>.
- WHITNEY, Allison (2007). Race, Class and the Pressure to Pass in American Maternal Melodrama: The Case of Stella Dallas. *Journal of Film and Video*, 59.1, 3-18.
- WRIGHT, Terence (2002). Moving Images: The Media Representation of Refugees. *Visual Studies*, 17, 1, 53-66.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007). A Pervert's Guide to Family. Recuperado de <<http://www.lacan.com/zizfamily.htm>>.

LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL SACRIFICIO. UN ANÁLISIS DE LO IMPOSIBLE

Resumen

Este texto analiza la imagen de la maternidad que se proyecta en la película española *Lo imposible* (The impossible, Juan Antonio Bayona, 2012) desde dos elementos contextuales diferentes: el cine de catástrofes y el estereotipo de la *Mater dolorosa*. En él se argumenta que la figura de la madre sacrificial responde a un momento específico de crisis económica y social donde las figuras tradicionales de la madre sacrificada y cuidadora aportan seguridad en un universo de incertidumbre generalizada.

Palabras clave

Cinema; *The Impossible*; feminism; disaster; sacrifice.

Autores

Asunción Bernárdez-Rodal (Madrid, 1961) es profesora titular de *Semiótica de los Medios de Masas y Comunicación y Género* de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Filología Hispánica y Doctora en Ciencias de la Información. Su último libro es *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*, publicado en el año 2015 en la Editorial Fundamentos. Ha publicado más de cincuenta artículos sobre cultura mediática en revistas especializadas. Desde hace cinco años es Directora del Instituto Universitario Complutense de Investigaciones Feministas y en la actualidad dirige el Grupo Consolidado de Investigación en Estudios Feministas y de Género de la misma universidad. Contact: asbernar@ucm.es.

Ignacio Moreno-Segarra es licenciado en Historia del Arte y máster en Estudios Feministas por la Universidad Complutense. En la actualidad forma parte del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Desarrolla sus tareas de investigación en el Departamento de Periodismo III de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado en distintas revistas y medios de comunicación diversos artículos sobre cine y cultura. Está especializado en el estudio de medios de comunicación y cultura popular. Contacto: igmore01@ucm.es.

Referencia de este artículo

BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción, MORENO SEGARRA, Ignacio (2017). La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio. Un análisis de *Lo imposible*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.

CONTEMPORARY MOTHERHOOD BETWEEN DISASTER AND SACRIFICE: AN ANALYSIS OF THE IMPOSSIBLE

Abstract

This text analyses the image of motherhood presented in the Spanish film *The Impossible* (2012) based on two different contextual elements: the disaster film and the stereotype of the *Mater dolorosa* (Mother of Sorrows). The argument put forward is that the figure of the sacrificial mother that appears in the film responds to a specific moment of financial and social crisis in which traditional figures of the sacrificing and care-giving mother provide assurance in a world of widespread uncertainty.

Key words

Cinema; *The Impossible*; feminism; disaster; sacrifice.

Authors

Asunción Bernárdez-Rodal is Professor of Mass Media Semiotics and Communication and Gender at Universidad Complutense de Madrid. She holds a bachelor's degree in Hispanic Philology and a PhD in Communication Sciences. Among many other books, she has recently published *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género* [Women in the Media: Proposals for Analysing Mass Communication with a Gender Perspective]. She has also published more than fifty papers on media culture in specialist journals. For the last five years, she has been Director of the Institute for Feminist Research at Universidad Complutense and currently leads the Interdisciplinary Research Group on Feminist and Gender Studies at the same university. Contact: asbernar@ucm.es.

Ignacio Moreno-Segarra holds a bachelor's degree in Art History and a Master's in Feminist Studies from Universidad Complutense. He is currently working on the Ministry of Education, Culture and Sport's Training Program for University Faculty. He pursues his research at the Department of Journalism III at the Universidad Complutense de Madrid. He has published numerous papers on cinema and culture in different journals and media. His fields of specialisation are media and popular culture studies. Contact: igmore01@ucm.es.

Article reference

BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción, MORENO SEGARRA, Ignacio (2017). Contemporary Motherhood between Disaster and Sacrifice: An Analysis of *The Impossible*. Un análisis de *Lo imposible*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.

Edita / Published by



Licencia / License



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

MEMORIA Y FOSAS COMUNES: ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL DOCUMENTAL INDEPENDIENTE¹

JOSETXO CERDÁN

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

ESTADO DEL ARTE: MEMORIA, HISTORIA Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En las últimas décadas, los estudios sobre memoria se han convertido en una sofisticada plataforma transdisciplinar. Así, los *memory studies* se han enfrentado a las complejas ramificaciones de la memoria cultural y social, cuyas dimensiones transnacionales evidencian la interacción entre las repercusiones locales y globales de las políticas de la memoria (HRISTOVA, LEE, KERANGAT y FERRÁN-DIZ, 2014).

En el caso concreto de la relación entre memoria y documental, queremos plantear dos matices respecto a las diferentes clasificaciones y ordenamientos de la memoria. En primer lugar, cabe destacar la cuestión de los abusos de la memoria, tal y como los plantea Paul Ricoeur. Ricoeur distingue tres niveles a la hora de trabajar sobre la memoria, a los que denomina plano patológico-terapéutico, plano práctico y plano ético-político. Según

Ricoeur, «al plano patológico-terapéutico corresponderían los trastornos de la memoria impedida; al plano propiamente práctico, los de la memoria manipulada; al ético-político, los de la memoria convocada abusivamente, cuando conmemoración rima con rememoración» (RICOEUR, 2008: 83). Esta relación entre la memoria y sus traumas, manipulaciones y abusos es fundamental para entender las tensiones entre las prácticas individuales y colectivas y las políticas gubernamentales e institucionales sobre la memoria que serán objeto de estudio de este artículo.

La segunda cuestión que nos interesa señalar es la diferencia que establece Paloma Aguilar entre memoria histórica y memoria colectiva (o social). Para esta historiadora, la primera es una «memoria prestada» de acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente, [...] se mantiene viva gracias a las conmemoraciones» (AGUILAR, 2008: 43-44). La memoria histórica, de acuerdo con Aguilar, no estaría por lo

tanto muy alejada del tercero de los abusos señalados por Ricoeur, el ético-político. Por otro lado, la memoria colectiva «se sustenta en grupos que comparten una identidad común [...]. Aun cuando originalmente pudieron estar configuradas por los recuerdos individuales de algunos miembros del grupo, con el paso del tiempo las élites culturales –impulsoras de iniciativas políticas basadas en la difusión de rasgos étnicos o culturales– acaban elaborando un discurso simplificado y común sobre el pasado, apto para el consumo de los miembros de la identidad compartida y sumamente manipulable por las élites políticas» (AGUILAR, 2008: 50). De este modo, concluiríamos nosotros, la memoria colectiva estaría siempre amenazada por una doble fuerza: por un lado, está la posibilidad de convertirse en memoria histórica (manipulada por las élites a través de las conmemoraciones); por otro, convive con el peligro de ser borrada (o minimizada) por otra memoria colectiva diferente que sea igualmente elevada a la condición de histórica. Por lo tanto, la propia condición abierta y cambiante de la memoria colectiva es paradójica: es lo que le permite sobrevivir en diferentes contextos, pero también es la puerta abierta para su manipulación, minimización o incluso desaparición. En todo caso, como recuerda Ricoeur, «no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la de la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros» (RICOEUR, 2008: 172-173).

Más allá de los enmarañados caminos de la memoria y sus atribuciones, aquí también tendremos en cuenta las relaciones que aquella establece con la historia. Si hoy podemos pensar el cine en términos de historia, debemos hacerlo en el sentido que le dio Hayden White como *pasado pragmático*: «el tipo de pasado que la gente normal [...] utiliza(n) como una “realidad” imaginada que sustituye a la religión y a la metafísica como paradigma o como lecho de “lo real”» (WHITE, 2005: 334). Ese *pasado pragmático* es, por lo tanto, dife-

rente a la *historia profesional*, entendida como historia científica. El *pasado pragmático* es el lugar en el que se insertan los documentales que toman el pasado, y también la memoria, como materia prima. Por lo tanto, el documental no es, ni debería pretender ser, historia científica. Dicha afirmación no desprecia la capacidad del documental para pensar y enfrentarnos al pasado. Más bien al contrario, el *pasado pragmático*, como sustitutivo psicológico de la religión y la metafísica, ocupa un lugar fundamental en las sociedades contemporáneas, y es ahí donde puede actuar de forma política. Por ello, a los documentales, como *pasado pragmático*, hay que exigirles una «relación íntima con el arte, la poesía, la retórica y una reflexión ética» (WHITE, 2005: 335). El cine documental debería entonces alejarse definitivamente de los *discursos de sobriedad* a los que tradicionalmente ha estado asociado.

SI DESDE LA SEGUNDA MITAD DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA HASTA MEDIADOS DE LOS NOVENTA, LA MIRADA HABÍA SIDO FUNDAMENTALMENTE HEROICA HACIA QUIENES PERDIERON LA GUERRA, A PARTIR DE MITAD DE LOS NOVENTA SE PONE EL ÉNFASIS EN LA VICTIMIZACIÓN DEL BANDO REPUBLICANO

En el contexto español, a partir de la mitad de los años noventa se ha generado una ingente cantidad de material literario y audiovisual sobre la cuestión de la guerra civil y el franquismo. Pero esto no es algo nuevo: desde los años de la Transición la recuperación de la memoria republicana fue un hecho a través de todo tipo de productos históricos, literarios y cinematográficos. Lo que ocurre, como señaló Ángel Loureiro (2008) y re-

cogió posteriormente Jo Labanyi (2010), es que a mediados de los años noventa cambió el enfoque con el que se construían dichos materiales. A saber: si desde la segunda mitad de la década de los setenta hasta mediados de los noventa, la mirada había sido fundamentalmente heroica hacia quienes perdieron la guerra, a partir de mitad de los noventa se pone el énfasis en la victimización del bando republicano. Es decir, cambia la forma del relato sobre la guerra civil española y, más concretamente, sobre la derrota republicana. En el terreno audiovisual, Vicente Sánchez-Biosca fue el primero en llamar la atención sobre lo que, en aquel momento, denunció como la *banalidad del bien*, invirtiendo para ello el término *banalidad del mal*, creado por Hannah Arendt para referirse a los burócratas del Holocausto: «*banalidad*, en cuanto no existe reto moral alguno, riesgo personal en la apuesta ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento; *bien*, en la medida en que esta banalidad se ancla en un origen noble, acaso ético, pero ya muy lejano, la reivindicación de la memoria de los hombres, mujeres y niños que fueron sacrificados por la impositiva y despiadada memoria de los vencedores» (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 315). Más contundente se mostraba Ángel Loureiro cuando acusaba a diversas películas de ficción, reportajes y documentales hechos a finales de los noventa y principios de los dos mil de «ganarse al público por medio de una retórica del patetismo basada sobre todo en el dolor de los parientes vivos de los fusilados y en una visión simplificada de la historia» (LOUREIRO, 2008: 24)².

CORPUS

A partir de este marco histórico y teórico, nuestra intención es tratar sobre algunas películas documentales que abordan las relaciones entre la memoria y la Guerra Civil desde un modo de producción independiente. Mostraremos cómo dichos títulos, lejos de caer en todos esos vicios denunciados por Vicente Sánchez-Biosca y Ángel Loureiro,

son capaces de elaborar discursos complejos sobre la memoria y sus diferentes manifestaciones en relación con la localización y el desenterramiento de los muertos de la guerra civil española. En concreto, los films analizados cuestionan tanto el valor como documento de las imágenes registradas por métodos audiovisuales y su pretendida huella indexal como la transparencia testimonial de las declaraciones recogidas. De este modo, se puede generar una clara separación entre un uso patético de la memoria como el que denuncia Loureiro y una memoria sentimental que permite a los testigos no ser victimizados.

La hipótesis principal de este ensayo es que el modo de producción de un film que se enfrenta a las cuestiones de la memoria modela y condiciona la forma final del producto fílmico. Simplificando más la cuestión: los modelos de producción independientes, o por ser más generales, los más alejados de las instituciones, son los modelos que pueden producir textos sobre la memoria desvinculados del concepto de memoria histórica conmemoracional del que habla Paloma Aguilar. Por lo tanto, estos documentales son capaces de intervenir políticamente desde posiciones no hegemónicas ni oficiales, proponiendo dinámicas de lectura de los fenómenos memorísticos '*desde abajo*', cercanas a las prácticas cotidianas de individuos no inmersos en las lógicas institucionales. Esta podría parecer una cuestión de perogrullo, pero revisada buena parte de la literatura sobre los documentales recientes de la memoria de la guerra civil española nos parece necesario destacar dicha cuestión para abordar el tema que nos ocupa.

Por lo tanto, deberíamos discernir entre dos grandes modelos de producción: institucional e independiente. Aunque siempre existirán fronteras borrosas entre ambos, conviene acotarlos de la manera más detallada posible para no caer en equívocos. Por modo de producción institucional entenderíamos aquel que utiliza en su producción dinero proveniente de alguna institución pública competente en otorgar ayudas a la producción,

televisiones, fundaciones públicas y asociaciones creadas o amparadas por las instituciones o los partidos políticos. En la mayoría de estos casos, se trata de películas apoyadas en estructuras productivas más o menos consolidadas, es decir, productoras profesionales. Por el contrario, las películas que entrarían dentro del segundo bloque, el de la producción independiente, serían aquellas que se han financiado por vías alternativas a las anteriores. Básicamente, la financiación colectiva (incluyendo, pero no solo, el modelo del *crowdfunding*) y la personal. En estos casos, al no vincularse estos films a estructuras productivas legales, las películas acostumbran a tener grandes dificultades para acceder a los canales de distribución hegemónicos y, por lo tanto, tienen muchas posibilidades de ser películas invisibles. Es cierto que en los últimos años películas producidas de forma independiente frecuentemente encuentran apoyo posterior en productoras establecidas que les ayudan a entrar en el circuito institucional de distribución. Eso suele ocurrir cuando los films tienen, o se intuye que pueden tener, buena acogida en los circuitos de festivales. Entre ambos modelos, el institucional y el independiente, se abre por tanto una amplia zona de sombra donde existen films que reciben ayudas puntuales, o que pueden entrar en procesos más o menos institucionales en un momento concreto, títulos que reúnen elementos de ambas categorías y que son, por lo tanto, de difícil ubicación.

Como ya se ha avanzado, si atendemos por un momento al perfil de los documentales sobre la memoria que habitualmente aparecen tanto en los medios como en las publicaciones académicas, nos encontramos que un porcentaje muy elevado de los mismos responde al modo de producción institucional. Aquí vamos a abordar, por el contrario, el mucho menos estructurado campo del documental independiente. Si trazar el corpus de los documentales institucionales puede resultar más o menos sencillo recurriendo a los habituales registros legales de la producción cinematográfica,

no ocurre lo mismo en el caso de los documentales independientes. Podemos afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que la producción se ha ampliado enormemente con la digitalización del cine, pero sigue siendo imposible, al menos a fecha de hoy, trazar una cartografía completa de los mismos. La metodología por la que optamos en este artículo es por lo tanto la de los estudios de caso. Tomamos para ello tres películas, un cortometraje y dos largometrajes, que han tenido cierta visibilidad, aunque esta haya sido en circuitos alternativos a los de las salas comerciales. Tres casos que responden a los parámetros de la producción independiente y que, en concreto, abordan la cuestión de las fosas comunes. Esas películas son: *Soldados anónimos/Soldats anònims* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quien era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013).

SOLDADOS ANÓNIMOS/SOLDATS ANÒNIMS (PERE VILÀ E ISAKI LACUESTA, 2009)

Soldados anónimos es una película de 24 minutos de duración, firmada conjuntamente por Isaki Lacuesta y Pere Vilà. Los escuetos títulos de crédito solo reconocen, además de al reducido equipo que trabajó en el film, la participación de la Universitat Rovira i Virgili, debido a que el equipo de historiadores y arqueólogos de la excavación que aparece en el film provenía de dicha universidad. Por lo tanto, estamos ante un título producido completamente al margen del sistema institucional de producción. El filme plantea un registro observacional sobre el proceso de trabajo de desenterramiento de una fosa común, el primero realizado en Cataluña con criterios científicos según Lacuesta (USEROS, 2014). Lacuesta y Vilà prescinden de los testimonios y de la figura del narrador, es decir, de la *voice over*, y no aportan más información sobre el hecho que lo que las imágenes muestran y el título subraya. Las únicas palabras que se oyen son las de los miembros del equipo forense que está llevando a cabo el desenterramiento.



Los huesos como generadores de emociones en *Soldados anónimos*



El valor documental de la prueba y las expectativas afectivas de los espectadores en *Soldados anónimos*

to: diálogos desdramatizados sobre las mejores opciones para realizar bien su trabajo, dónde y cómo avanzar en la excavación, comentarios fútiles sobre los restos que van encontrando o, incluso, alguna broma que ayuda a romper la monotonía de las jornadas.

Con estos escasos elementos, y con la evidente voluntad descriptiva que ya está implícita en el título del film, el espectador debe enfrentarse a la película sin ningún tipo de proyección empática sobre aquello que está viendo y, sin embargo, esa reacción de empatía con los huesos que salen a la luz resulta inevitable. Hacia la mitad del film, en una breve secuencia en la que vemos cómo se manipula una hebilla desenterrada, se oye una voz en *off* que afirma «si es de los legionarios o es de...», sin acabar nunca la frase. Y más adelante se insiste en la idea, menos concreta, de que se trata de restos de soldados, idea esta que ya aparece en el título.

Soldados anónimos nos sitúa ante el vértigo que supone reevaluar la empatía que hemos sentido respecto a los huesos que han surgido de la tierra. En definitiva, debemos reconsiderar la presunta identificación con los restos hallados. Porque, como afirma Loureiro: «Los restos de los asesina-

dos enterrados en las fosas adquieren significado solo cuando proyectamos sobre sus cuerpos nuestros intereses políticos. Esos cuerpos hacen presente de nuevo el horror pasado sólo a través de una representación que se asienta en pre-juicios políticos, sin los cuales esos cuerpos quedarían reducidos a meros huesos sin sentido» (LOUREIRO, 2008: 335). El propio Isaki Lacuesta es muy consciente de esta cuestión: «en *Soldados anónimos*, al ver la excavación, el espectador da por sentado que se trata de una fosa común del bando republicano. [...] Después hay un momento en el que corroboras que son soldados –como rezaba el título–, más tarde que son fascistas y, de repente, toda esa emoción que estaba flotando se invierte» (USEROS MARTÍN, 2014).

Esa misma idea, sin duda polémica, de un desenterramiento que empieza como la búsqueda de los restos del héroe desaparecido y acaba con el afloramiento de algo completamente distinto, articula también *Los condenados* (2009), el largometraje de ficción que Isaki Lacuesta presentó el mismo año en el Festival de San Sebastián. En correspondencia personal con Lacuesta, él mismo nos confesó que «hay frases enteras de Pablo (uno de los protagonistas de *Los Condenados*) que

vienen de mis diarios desconcertados de aquellos días (del rodaje de *Soldados Anónimos*)»³.

LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2010)

El segundo caso que abordamos es el de *Los materiales*, una película realizada por el colectivo madrileño Los Hijos y que supuso su primer largometraje como realizadores. *Los materiales* es una pieza experimental que se puede leer como una ficción sobre el fracaso o como un documental reflexivo sobre cierta tendencia del cine contemporáneo. Ambas lecturas son válidas y ambas sirven como claves interpretativas para el propósito del presente artículo. Una breve sinopsis –que nunca podrá hacerle justicia, quizá por eso Los Hijos se niegan a facilitar una y optan por dar la definición del diccionario del término «material» cuando se les solicita– nos diría que el film cuenta la historia de tres cineastas que recorren las inmediaciones del pueblo leonés de Riaño, reubicado a partir de la construcción de un pantano, a la búsqueda de una identidad, una memoria. Pero a lo largo de su búsqueda, dichos cineastas (que comparten nombre con los tres miembros del colectivo) van perdiendo el interés por lo que ven, por lo que escuchan, por el objetivo inicial de su film. A esta línea narrativa se le tendrían que añadir al menos dos apuntes formales. En primer lugar, las imágenes que se ven en la película son algunos materiales brutos del proceso de rodaje, sin realizar el trabajo de pulido que requiere toda película: 70 horas reducidas a 75 minutos. En segundo lugar, la banda sonora también está compuesta por lo que podríamos denominar brutos, pero que no necesariamente coinciden con las imágenes con las que se emparejan. Una cosa, sin embargo, está elidida de la banda sonora: las voces de los tres protagonistas. En lugar de oírlos, vamos a leer sus conversaciones a través de una serie de textos que, a modo de subtítulos, recorren todo el film.

Volvamos ahora a las dos posibles interpretaciones de *Los materiales*: como ficción sobre el



Arriba. Cuestionando la indexicalidad en *Los materiales*

Abajo. Los descartes como memoria en *Los materiales*

fracaso y como documental reflexivo. Respecto a la primera conviene decir que cuando Los Hijos viajaron a Riaño en el verano de 2009 ya tenían la idea de realizar una película que partiese de lo que habitualmente son los descartes: los finales de los planos, los reencuadres bruscos buscando el siguiente encuadre, las grabaciones accidentales... De esta manera, el rodaje del documental se planteó como si de un documental tradicional se tratase, con planos de situación, planificación analítica de las secuencias y entrevistas, que también se realizaron. A esa idea original solo hacía falta añadirle el recurso de que los diálogos aparecieran únicamente mediante subtítulos para poder entender la película como una ficción sobre el proceso de un fracaso: el de intentar recuperar una identidad (y por lo tanto una memoria colec-

tiva) que es demasiado difusa y que, debido a esta dispersión, acaba perdiendo su atractivo inicial durante el proceso de trabajo. Como documental reflexivo, *Los materiales* cuestiona el mundo ordenado, equilibrado y transparente que ciertos documentales han elaborado en España en los últimos años, pero también se posiciona frente a esos otros productos que creen que con dejar hablar al testimonio es suficiente. El ejemplo más evidente de todo ello lo tenemos en las dos secuencias que, en ese esfuerzo por recuperar la memoria, abordan los episodios de la guerra civil y la posguerra a través de la supuesta búsqueda de lugares de memoria. Se trata de dos secuencias contiguas hacia la mitad del film. En la primera de ellas se muestra cómo los tres realizadores preparan una entrevista en medio del monte con un lugareño que, a la postre, va a ser el único personaje del film al que oigamos hablar. Situado junto a un roble caído, el personaje (Pedro) cuenta la historia, que le ha llegado a través de su padre, de cómo un pastor mató a un maquis y lo enterró allí mismo porque le robaba ovejas. De hecho, Pedro nunca se va a referir a él con la palabra «maquis» o «guerrillero», sino que habla de «esta gente que andaba vagabunda por el monte», «un hombre que se dedicaba a robar y a matar las ovejas». El cadáver sigue allí, nos dice Pedro, porque nadie sabe quién es, nadie lo ha reclamado. Casi sin solución de continuidad, el testimonio enlaza esta historia con la de los fusilamientos durante la guerra y el franquismo. En este caso, sus palabras son las siguientes: «la mayoría de los fusilados [sic] eran de San Juan de Beleño, de San Juan de Beleño y esa zona. Les llamaban los paseos [sic]. Los traían por aquí y los mataban [...]. Eran republicanos, que no eran ni terroristas ni nada, que eran los auténticos demócratas. Pero como era la dictadura de Franco, pues entonces los mataban». La memoria de Pedro, nos dice el film, es incapaz de realizar un discurso coherente sobre la guerra y la posguerra: los republicanos son demócratas, pero los maquis son ladrones. La siguiente secuencia, que dura doce minutos, va to-

davía más lejos. Al inicio de la misma, uno de los subtítulos anuncia que Pedro va a conducir a los cineastas al pozo de los fusilados. Uno de los tres, Luis, decide no acompañarlos. Después de más de diez minutos de ver a Pedro desplazarse por el bosque, incapaz de dar con el lugar, la secuencia se cierra con unos lacónicos subtítulos:

—¿Qué tal el pozo? (pregunta Luis)

—Nada.

—No lo hemos encontrado.

Si *Soldados anónimos* abordaba la cuestión de la carga discursiva que arrastra un desenterramiento y el vértigo que depara la errónea proyección de nuestros afectos sobre ellos, *Los materiales* nos habla de la levedad de los recuerdos. Ambos títulos apuntarían así a una misma cuestión: plantear los límites del valor de las imágenes como índice. Además, *Los materiales* cuestiona el valor de verdad absoluta que se le suele otorgar al testimonio. Ambas cuestiones han sido mitificadas por buena parte de los documentales institucionales de los últimos años, dando lugar a lo que investigadores como Francisco Ferrándiz han identificado como el subgénero del «testimonio de tumbas de la guerra civil» (*graveside testimony*), en el que el testimonio se ha erigido en piedra angular de las narrativas sobre la memoria histórica difundidas por los medios de comunicación (FERRÁNDIZ, 2008).

DIME QUIÉN ERA SANCHICORROTA (JORGE TUR, 2013)

Esta película se realiza en el marco del Festival de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista, al ganar su director, Jorge Tur, la convocatoria X Films 2012. Así pues, esta es la película con una producción más vinculada a las instituciones (Gobierno de Navarra) de las tres aquí abordadas, pero su controlado presupuesto⁴ y la intermediación de Punto de Vista entre el realizador y la institución la sitúan en un terreno neutro.

Sea como fuere, *Dime quién era Sanchicorrota* es una película que sobre el papel no aborda la me-



Tokata examina los restos de supuestos fusilados en *Dime quién era Sanchicorrota*



Los recuerdos erráticos de Tokata como superación del patetismo en *Dime quién era Sanchicorrota*

moria de la guerra civil española, sino que trabaja a partir del mito local del bandido Sanchicorrota, con la excusa de explorar Las Bardenas, zona desértica del sur de Navarra. Preguntando sobre el bandido, Tur construye un mapa mítico, humano y sentimental del lugar. Y ahí, la guerra civil va a salir al paso. Destacamos dos momentos de la película. El primero, al inicio. Después de unos planos de situación, vemos a un pastor en un plano frontal americano y, después de oírle balbucear, se oye en *off* la voz de Tur:

- ¿Qué sabes tú de Sanchicorrota?
- Algo de que oigo en los documentales en la televisión. Es de la época...
- Espera, espera... No digas de los documentales ni de nada, di que te lo han contado por ahí... [...] ¿Qué sabes de Sanchicorrota?
- Es de que oigo por ahí, de que oigo por ahí...

Si en el caso de *Los materiales*, el personaje de Pedro cuenta las historias que ha escuchado a su padre, y somos conscientes de que esa transmisión de la memoria es fragmentaria y contradictoria, *Dime quién era Sanchicorrota* evidencia que la memoria (y el mito) se construyen con todo tipo de materiales, también mediáticos. Además, este es un modo de advertirnos de que no vamos a encontrar ninguna certeza documental en la película.

Después de vagabundear por los paisajes de Las Bardenas durante casi una hora, Tur acaba localizando en una cabaña una serie de restos humanos

(varias calaveras y otros huesos) y hasta allí se dirige con otro de los personajes de la película, Tokata, hombre de campo ya jubilado. La respuesta del personaje ante el hallazgo, por efecto del montaje, es inmediata: en un gran plano general Tur y Tokata despejan el acceso a la cabaña y, por corte, tenemos a este último frente a los huesos afirmando «estos son fusilados [sic], hay cinco». Después examina concienzudamente las cinco calaveras y se embarca en una rememoración más o menos errática. Cuenta cómo en su pueblo, Arguedas, ya se han recuperado todos los cuerpos de los fusilados excepto uno. Y de ahí pasa a explicar la recuperación de los restos de su abuelo. Sin embargo, la cámara, huyendo de cualquier exceso patético, corta y nos devuelve a los paisajes desérticos mientras la voz continúa su narración en *off*. Cuando la cámara regresa a la cabaña, los huesos ya no vuelven a aparecer, y solo tenemos un primer plano del personaje que continúa hilvanando historias de la represión en la posguerra. Pero tanto las historias que rememora (su madre amenazando cuchillo en mano a uno de los que fusilaron a su padre), como la actitud del propio personaje, se posicionan lejos del patetismo y la victimización. Tokata y los personajes de su relato, su madre, su tío Víctor, los hijos de otros fusilados, son personajes que han perdido la guerra y han sufrido las consecuencias, pero no por ello han perdido su capacidad de acción, son personajes con agencia. El testimonio de Tokata no está victimizado, y tampoco

co es transparente, ni encierra una verdad conclusiva. Más bien al contrario, su discurso es errático, parece más bien el flujo del subconsciente, hasta tal punto de que hay contradicciones internas, dudas y razonamientos poco lógicos. Lejos de quitarle valor, eso es lo que lo legitima.

CONCLUSIONES

Dime quién era Sanchicorrota es una película que no trata de la guerra civil española, pero se la encuentra frontalmente. Algo parecido ocurría en *Los materiales*, donde la búsqueda va por otro lado, pero el tema irrumpe, porque está ahí. En *Soldados anónimos*, el registro del desenterramiento ponía en evidencia el riesgo del exceso discursivo sobre unas imágenes más o menos neutras y, por lo tanto, la facilidad de la manipulación política en términos de lo que Aguilar define como memoria histórica. Por su parte, *Los materiales* incide sobre la fragilidad del recuerdo y la contradictoria construcción de la memoria. *Dime quién era Sanchicorrota* reconoce el carácter construido y mítico de la memoria, pero también nos enfrenta con personajes que, más allá de esas construcciones colectivas, han elaborado una memoria propia de esos hechos, y esta emerge ante cualquier dispositivo que la active, aunque sea de forma accidental. Por último, al producirse el acercamiento del director a su personaje, Tokata, según unos parámetros que no son los propios de la víctima de la represión franquista, se desencadena una serie de negociaciones ante la cámara que escapa de cualquier patetismo y permite al personaje configurarse más allá del perfil de víctima indefensa, apropiándose este de su performatividad más allá de su supuesta transparencia discursiva. No es baladí recordar que, ya estrenada la película se supo, analizando los restos, que tenían una antigüedad superior a los cien años, y por lo tanto no podían ser de la guerra civil (ARIGITA, 2013: 33). No se trata, por lo tanto, de lo que los huesos puedan documentar, sino de cómo activan la memoria sentimental de Tokata, ejemplo, con todas sus con-

tradicciones y virtudes, de una memoria pensada y sentida «desde abajo» frente a la memoria histórica institucional.

Estamos, pues, ante tres estudios de caso que responden al modelo de producción independiente y, como tales, se acercan a uno de los temas más sensibles de los últimos años respecto de la memoria de la guerra civil y el franquismo, a saber, las fosas comunes. En ese contexto, ninguno de ellos cae en las trampas del patetismo del testimonio o la banalidad del bien, más bien al contrario, articulan una idea de memoria colectiva que deja en evidencia los riesgos de manipulación y abuso que siempre están presentes.

En definitiva, los films analizados son ejemplos que nos hablan de cómo el pasado pragmático se puede construir más allá de las prácticas efectistas del documental institucional, representadas por el testimonio como recurso patético y sentimental y el documento como índice o huella que equipara al documental con los discursos de la sobriedad. Los títulos aquí estudiados apuntan a transformaciones políticas en el trabajo cinematográfico sobre la memoria que, como sostiene Ricoeur, articulan una necesaria triple atribución de la misma: a sí, a los próximos, a los otros. Es ahí donde las memorias colectivas, construidas políticamente, cobran todo su sentido. ■

NOTAS

- 1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina» (CSO2014-52750-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.
- 2 Entre los trabajos citados por Loureiro se encuentran *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998) o *Les fosses del silenci* (Montse Armengou y Ricard Belis, 2003).
- 3 Entrevista personal con el autor realizada en abril de 2010 mediante correo electrónico.

- 4 8.500 euros en aquel momento, de los cuales 3.000 eran en concepto de salario del cineasta y 5.500 para gastos de producción.

REFERENCIAS

- AGUILAR, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid. Alianza Editorial.
- ARIGITA, Nieves (2013). Los restos de cinco cadáveres hallados en Bardenas no son de fusilados en el 36. *Diario de Noticias*, 4 de mayo, p. 33.
- FERRÁNDIZ, Francisco (2008). Cries and whispers: Exhuming and narrating defeat in Spain today. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, pp. 177-192.
- HRISTOVA, Marije; DOUGLAS, Lee; KERANGAT, Zoé de y FERRÁNDIZ, Francisco (2014). Violence and the politics of memory in a global context: An overture. *Culture & History Digital Journal*, 3 (2). Recuperada de <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.012>>
- LABANYI, Jo (2010). Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues. En JÉREZ-FARRÁN, C. y AMAGO, S. (eds.), *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovering of Historical Memory in Spain* (pp. 192-207). Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- LOUREIRO, Ángel G. (2008). Argumentos patéticos. Historia y memoria de la guerra civil. *Claves de Razón Práctica*, 186, pp. 18-25.
- RICOEUR, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid. Editorial Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid. Alianza.
- USEROS MARTÍN, Ana (2014). Isaki Lacuesta. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 22, pp. 82-87. Recuperada de <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=588>>
- WHITE, Hayden (2005). The Public Relevance of Historical Studies: A Reply to Dirk Moses. *History and Theory*, 44, pp. 333-338.

MEMORIA Y FOSAS COMUNES: ESTRATEGIAS POLÍTICAS DEL DOCUMENTAL INDEPENDIENTE

Resumen

Este artículo examina las estrategias políticas del documental independiente español de las décadas de los 2000 y los 2010 en el contexto de los debates sobre la memoria histórica. La hipótesis de la investigación es que dicho documental independiente vehicula unas prácticas y discursos alejados de la domesticación institucional de las producciones audiovisuales que abordan la memoria. Por consiguiente, se entiende que estas prácticas documentales alejadas de los intereses políticos oficiales problematizan algunos lugares comunes de los debates sobre la memoria histórica y ofrecen una visión desde abajo, en consonancia con un proceso de fuerte calado popular a la hora de debatir públicamente sobre la memoria. En primer lugar, el artículo recorre algunas de las más destacadas posiciones teóricas sobre la memoria. Posteriormente, se analizan las películas *Soldados Anónimos/Soldats Anònims* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) como ejemplos que materializan estas cuestiones. A partir del estudio de estos filmes, se cuestiona el recurso a los testimonios y el valor indexal del documento como fundamentos del discurso del documental cinematográfico y se propone el distanciamiento de estas prácticas para superar el uso sentimental de la memoria presente en las políticas oficiales sobre la guerra civil.

Palabras clave

Memoria histórica; fosas comunes; documental independiente; guerra civil española; Pere Vilà; Isaki Lacuesta; colectivo Los Hijos; Jorge Tur.

Autores

Josetxo Cerdán (Pamplona, 1968) es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Fue coordinador del Máster de Documental de la UAB (1998-2008), director del Festival de Documental Punto de Vista (2010-2013) y programador del Flaherty Seminar (2012). Ha coeditado *Mirada, memoria y fascinación* (2001) y *Documental y vanguardia* (2005). Contact: jcerdan@hum.uc3m.es.

Miguel Fernández Labayen (L'Hospitalet de Llobregat, 1976) es profesor visitante lector del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Sus trabajos sobre documental y cine transnacional han apa-

MEMORY AND MASS GRAVES: POLITICAL STRATEGIES OF INDEPENDENT DOCUMENTARIES

Abstract

This article examines the political strategies of independent Spanish documentaries of the 2000s and 2010s in the context of debates about historical memory. The hypothesis of this research is that independent documentaries can operate as vehicles for practices and discourses that are free from the institutional domestication normally affecting film and television productions dealing with memory. It is thus argued that documentary film practices distanced from official political interests can challenge some of the common assumptions in discussions of historical memory and offer a bottom-up perspective, in parallel with a process that brings a grassroots element into public discussions of memory. First of all, the article examines some of the most prominent theoretical positions on memory. We then analyse the films *Soldados Anónimos/Soldats Anònims* (Pere Vilà and Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) and *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013) as examples that illustrate these ideas. Based on a study of these films, we question the use of testimony and the indexical value of the document as the foundations of the discourse of the film documentary, and propose a distancing from these practices as a way of avoiding the sentimental use of memory evident in official political positions on the Spanish Civil War.

Key words

Historical Memory; Mass Grave; Independent Documentary; Spanish Civil War; Pere Vilà; Isaki Lacuesta; Los Hijos Film Collective; Jorge Tur.

Authors

Josetxo Cerdán is associate professor of Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group TECMERIN. He was the coordinator of the M.A. program in Documentary at Universitat Autònoma de Barcelona (1999-2008), the artistic director of the Punto de Vista Documentary Film Festival (2010-2013) and programmer for the Flaherty Seminar (2012). He is the co-editor of *Mirada, memoria y fascinación* (2001) and *Documental y vanguardia* (2005). Contact: jcerdan@hum.uc3m.es.

Miguel Fernández Labayen is assistant professor in the Department of Journalism and Media Studies at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group TECMERIN. His articles on documentary and transnational cinema have been published in academic journals such

recido en revistas académicas como *Transnational Cinemas* o *Journal of Spanish Cultural Studies* y en volúmenes como *Sampling Media* (2014). Contacto: mflabaye@hum.uc3m.es.

Referencia de este artículo

CERDÁN, JOSETXO, FERNÁNDEZ LABAYEN, MIGUEL (2017). Memoria y fosas comunes: estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.

as *Transnational Cinemas* and the *Journal of Spanish Cultural Studies* and in collections like *Sampling Media* (2014). Contact: mflabaye@hum.uc3m.es.

Article reference

CERDÁN, JOSETXO, FERNÁNDEZ LABAYEN, MIGUEL (2017). Memory and Mass Graves: Political Strategies of Independent Documentaries. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 187-198.

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

I. Recepción y aceptación de originales

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinarios o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), 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. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

2. Normas de publicación

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, bibliografía y textos complementarios).

En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

I. Receipt and approval of original papers

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as a .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. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

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 on the website www.revistaatalante.com.

The length of original papers may vary between 5000 and 7000 words (including notes, references and complementary texts).

Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the au-

texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.

Los textos se acompañarán de

- Un abstract o resumen de 120-150 palabras;
- De 5 a 8 palabras clave;
- Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras, en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).

Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.

En el caso de que el equipo de *L'Atalante* decida publicar el número en el que aparecerá un determinado artículo en edición bilingüe, el autor del texto deberá proporcionar la traducción y asumir los costes que se deriven de la revisión del texto (en ciertos casos se podrá aplicar una cuota cero para estudiantes e investigadores en paro que acrediten dicha situación).

Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.

Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... "... '...' ...»

La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).

Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.

El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se lle-

tomática tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place (¹); at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.

Texts must come with

- An abstract around 120-150 words long;
- 5 to 8 key words;
- A curricular note of each author of around 60-80 words, where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).

Original papers may be sent in Spanish and/or English.

If it is decided that the manuscript is to be published in a bilingual issue, the author will provide the translation and cover the costs derived from proofreading (in some cases, such as students and unemployed scholars who prove their situation, this cost will be zero).

Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.

For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "...'"

The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).

Harvard citation system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(S), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.

Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article and/or the caption. The author of the article who wants to repro-

vará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

duce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

AHORA **TAMBIÉN** EN

EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- ✂ Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- ✂ Comparta textos en las redes sociales
- ✂ Guarde los recortes de lo que le interesa
- ✂ Lea o escuche los textos
- ✂ Amplíe el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



NÚMEROS ANTERIORES EN DIGITAL

Desde enero de 2012 hasta la actualidad (**Caimán Cuadernos de Cine**) se pueden comprar a través de nuestra web:

www.caimanediciones.es

Año 2011: en nuestra web y en ARCE



SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

35,99
euros

EJEMPLAR INDIVIDUAL 3,59 EUROS

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

y también en:

VISUAL
MANIAC

KIOSKO
y más

the searchers

Una colección de Shangrila Textos Aparte

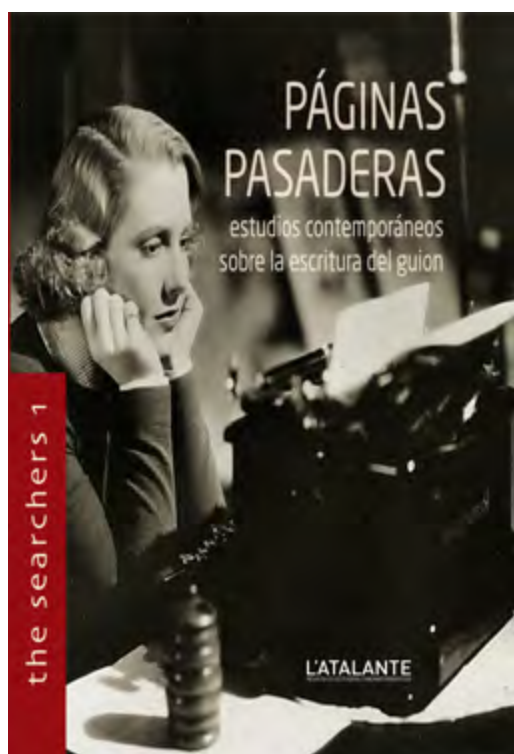
Primer volumen en colaboración con

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza

L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

shangrila
TEXTOS APARTE

shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro



*Sólo los ladrones, los espías,
los amantes, los diplomáticos
y todos los esclavos conocen
los recursos y los deleites de
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 6 2016 Revista anual de investigación

6
ESPECIAL
MOTION
GRAPHICS

Con A de animación es una revista anual dedicada a la animación en todas sus facetas. En este sexto número ofrecemos una panorámica de la animación aplicada al motion design, homenajeando así la figura de Saul Bass en el vigésimo aniversario de su desaparición. La revista presenta la revisión de algunos de los estudios españoles dedicados al grafismo animado, así como otras figuras internacionales. Cuenta además con un apartado de investigación con artículos de investigadores de todo el mundo.

Organiza:
Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo
Universitat Politècnica de València

Distribuye:
Sendemà
<http://.sendemaeditorial.com>
info@sendemaeditorial.com

cine, emoción, intuición
détour



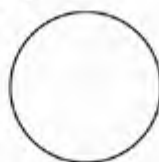
detour.es | @tdetour

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre

Apellidos

Dirección postal

SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

SUSCRIPCIÓN BIANUAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

FORMA DE PAGO

- ☐ Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*
- ☐ Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225
- ☐ Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

L'A

CINE L'ATALANTE

En *Cine L'Atalante* encontrarás
noticias, críticas de estrenos, entrevistas y
retrospectivas de las grandes figuras del cine

disponible en
UPVRADIO 102.5 FM
En directo y podcast desde web y app
Martes 13.00 y 22.00

Equipo
Héctor Gómez
Guillermo Rodríguez
Albert Ferrer
Miquel Tello

facebook • twitter



Actividades

■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
 - Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
- Ciclos de temática científica

■ *Nits de cinema al claustre de La Nau*, en julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés

En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:

auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

EDITA



COLABORA



Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Aula de Cinema · Vicerektorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació



Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials

