

CRISIS PERMANENTE Y EXILIO EN LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA DE ALBERTO MORAIS

ISADORA GUARDIA
CAROLINA RÚA

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española continúa siendo objeto de representación cinematográfica, así como de producción literaria, teatral y ensayística. Como acontecimiento histórico, ha marcado la vida individual y colectiva de millones de personas y es, por ello, que consideramos indispensable anclar nuestra investigación en la relación que se establece entre la Historia y los procesos de carácter fílmico que la acompañan y la construyen. La obra cinematográfica de Alberto Morais se presenta como un corpus idóneo para establecer cierto paralelismo entre procesos históricos como la creación de memoria histórica en nuestro país y la realidad mostrada en su propia obra. Su propuesta estética se aleja de aquellas prácticas más constantes en el cine español contemporáneo que abogan de manera habitual por un cine denominado costumbrista, proveniente en ocasiones de la adaptación y, en cualquier caso, basado en unos ele-

mentos narrativos fácilmente reconocibles para el espectador y su competencia lectora. *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) podría servir de ejemplo entre aquellos films de carácter dramático donde predomina el sufrimiento individual de los protagonistas. Por otra parte, Sánchez-Biosca (2006: 78) asegura que los noventa, en el terreno de la ficción española, «nos ofrecen una visión desdramatizada, incluso gozosa, de las décadas recientes». Y añade: «Estas películas son producto de una historia o, más concretamente, de una alucinación de atemporalidad...».

Principalmente, el cine de Alberto Morais propone nuevos caminos en un cine español que, según palabras del propio autor, «ha pasado del costumbrismo a la posmodernidad» (Morais, 2011), sin que se haya dado la posibilidad de un periodo de modernidad.

¿Cómo comprender o recrear hechos anteriores a nuestra existencia especialmente si son traumáticos y olvidados sistemáticamente por el dis-

curso oficial? Tal y como indica Marianne Hirsch (1997), la posmemoria sería la herramienta capaz de manejar esta memoria heredada.

Alberto Morais se mueve entre dos aguas. Huyssen (2002) propone la idea de futuros presentes y pretéritos presentes para distinguir entre la cultura modernista y el giro hacia el pasado como preocupación por la memoria histórica desde perspectivas sociales, culturales y políticas. Morais cabalga entre ambos conceptos; pertenece a esa generación que no ha vivido en primera persona los hechos y que sobrevive entre la memoria oficial de carácter franquista y el silencio de los primeros años del régimen democrático hasta bien entrada la década del dos mil. A su vez, apela a la idea de futuros presentes a través del silencio de los supervivientes y de su voz no escuchada. A diferencia de los grandes metarrelatos o verdades absolutas propios de la tradición moderna y que generaban sentido y cohesión social (Lyotard, 1992: 19), el cine de Morais plantea cuestiones sin resolver de dicha perspectiva moderna, es decir, sus films apelan al vacío sin deslizarse al pretérito presente propio de la posmemoria.

Su trabajo se presenta como una especie de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, un espacio inconcluso en el que se hace necesaria una lectura adireccional, propia de espacios heterotópicos según la propia definición de Foucault (Tartás y Guridi, 2013: 227).

Puesto que establecemos una clara relación entre los procesos políticos y sociales que devinieron de la Transición y lo propuesto en el cine de Morais, en la primera parte del trabajo abordamos unas breves notas sobre el marco jurídico y político del momento para contextualizar las propuestas fílmicas que serán caso de análisis. La estructura del texto es, por un lado, de carácter historiográfico y, por otro, de análisis fílmico.

El cine de la guerra y sobre la guerra es fuente constante para el historiador, tal y como señala Magí Crusells (2000). Permite aproximarse al relato de los hechos y, a su vez, a la mirada ejercida

A DIFERENCIA DE LOS GRANDES METARRELATOS O VERDADES ABSOLUTAS PROPIOS DE LA TRADICIÓN MODERNA Y QUE GENERABAN SENTIDO Y COHESIÓN SOCIAL (LYOTARD, 1992: 19), EL CINE DE MORAIS PLANTEA CUESTIONES SIN RESOLVER DE DICHA PERSPECTIVA MODERNA, ES DECIR, SUS FILMS APELAN AL VACÍO SIN DESLIZARSE AL PRETÉRITO PRESENTE PROPIO DE LA POSMEMORIA

por el cineasta como gran imaginador, como conjunto y proyección colectiva de factores de carácter ideológico, cultural y social.

Las propuestas, cientos, han recorrido la ficción y el documental. Desde la televisión es habitual encontrar melodramas o producciones que se mueven por las particularidades de personajes concretos relegados a su esfera individual como *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) y *Cuéntame cómo pasó* (Miguel Ángel Bernardeau, TVE, 2001-) o que, incluso, pueden llegar a banalizar o dulcificar la dictadura como *Lo que escondían sus ojos* (Salvador Calvo, Mediaset, 2016). En la gran pantalla, aun contando con obras notables como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) o *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), nótese el socorrido recurso de la mirada infantil para aproximarse a los años más oscuros del franquismo. El protagonismo de los pequeños permite alejar el difícil manejo de aquellos hechos que no han sido afrontados. La reconstrucción histórica se pliega entonces a necesidades concretas narrativas —las clásicas o institucionales (MRI)—, a la vez que al concepto de verosimilitud que incluye el anacronismo como solución para llegar a un espectador actual (Nieto Ferrando, 2016: 812-813). Pero, en pocas ocasiones, desde la ficción se han explorado

otros mecanismos narrativos que propongan una mirada distante y profundamente analítica, como sucede en el caso de Morais.

La investigación desarrollada en estas líneas pretende aproximarse a las consecuencias de la guerra. En particular, al exilio interior, tratado desde un tiempo presente y a partir de un cine que no tiene como objetivo principal la construcción del relato canónico, sino que propone la antinarración como estrategia discursiva. Alberto Morais construye un cine en ese sentido pasoliniano, en el cual se produce un choque entre lo que podríamos entender como cine de prosa y cine de poesía (Pasolini y Rohmer, 1970). Una propuesta cargada de tradición semiótica, pero también cercana a una lectura de la imagen como producto de lo real.

Pasolini asegura que «el instrumento lingüístico sobre el que se implanta el cine es de carácter irracional» (Pasolini, 1970: 13). Y añade que precisamente esto explica su capacidad onírica, así como su concreción objetual.

El cine de Alberto Morais se erige como artificio que produce vacíos, que muestra el lugar del síntoma sin realizar un trabajo policial —propio del historiador— y, siguiendo a Didi-Huberman, está mucho más cercano a las ideas que promoviera Warburg con su *Atlas Mnemosyne* (Tartás Ruiz y Guridi García, 2013: 229-231). Un compendio de imágenes que habla de nosotros y se presenta para decir por sí mismo. Y es en el presentar, y no en el referir, donde nos detenemos para atender una obra cinematográfica que se aproxima al abandono y al olvido como estado constante, que muestra la materialización del exilio en un contexto de capitalismo global, como aquellas figuras que ocupan barrios periféricos, excluidos de grandes procesos de gentrificación. Espacios abiertos que, a su vez, se enmarcan como fronterizos. Se trata de un cine que arde, como las imágenes de Didi-Huberman, un cine que quema como el del cineasta desaparecido por la dictadura argentina Raymundo Gleyzer (Martín Peña y Vallina, 2000).

Memoria, montaje y dialéctica se encuentran en el cine de Morais para hablarnos de las consecuencias de la Guerra Civil española en un contexto de expansión capitalista mundial: las huellas de la derrota y el exilio permanente. Analizar su obra supone realizar también un recorrido por la recuperación de la memoria histórica. Esto es, estudio, análisis y reparación de graves violaciones de derechos humanos, como la ejecución, la tortura, las detenciones arbitrarias, las desapariciones, el trabajo forzoso o el exilio. Sin embargo, todo ello ha quedado suspendido en una suerte de ahistoricidad.

La ahistoricidad de nuestro pasado es característica de una época bautizada como el fin de la historia. En ella es posible encontrar cientos de representaciones literarias, fotográficas y cinematográficas sobre acontecimientos que marcaron un antes y un después en nuestra vida, tal y como afirmó Susan Sontag al hilo de las fotografías sobre los campos de exterminio (citado por Sánchez-Biosca, 2009: 117). No obstante, se producen afirmaciones —como la de Becerra cuando expresa «la guerra civil todavía no ha sido narrada» (2015)— que podrían chocar con la aparente producción masiva de relatos de todo tipo sobre ella.

REFLEXIONES EN TORNO A LA IMAGEN Y LA APREHENSIÓN DE LA REALIDAD COMO UN PUNTO DE PARTIDA

Entre la afirmación expresada por Becerra y las «imágenes pese a todo» con las que Didi-Huberman (2004) escrutaba las fotografías extraídas *in extremis* de las cámaras de gas e incineradoras del Holocausto, se inserta una discusión irresoluble que alcanza ya más de medio siglo de vida.

Aquella discusión reclama un mostrar y decir que no reduzca lo inconmensurable a lo calculable, con la consiguiente pregunta de cómo hacer.

En el terreno de la imagen, esta cristaliza, resume y quizás limita; choca con la ya histórica y problemática dicotomía del ver y del decir, de lo

visual y lo verbal que tan bien expuso Mitchell (2009) al proponer un nuevo giro, el icónico. La imagen remite a un momento y a un alguien, una persona, tal vez unas cuantas, empeñadas en mostrar y mantener ese saber más allá de su propia vida. Precisamente para seguir con vida.

Porque, como aseguró Primo Levi (1989), es probable que sobrevivir a determinados acontecimientos sea simplemente imposible y entonces, solo entonces, quizás la imagen sea una herramienta necesaria y merecedora de recuperar un estatus —tachado de realismo ingenuo en ocasiones o de sospecha continuada en otras— que permita establecer una reflexión y una lectura a contrapelo, tal y como Benjamin pretendía peinar la historia.

La representación como proceso sustitutorio de lo real o como productora de realidad ha generado una vasta bibliografía (Sánchez-Biosca, 2006; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau y Torreiro, 2009; Crusells, 2000; Pérez Perucha, 2005) que abona el terreno del análisis semiótico, filosófico e historiográfico. Siempre remite a algo que estuvo allí y produce una anormal lectura suave y continuada, sin irrupciones, una historia-narración que no permite las supervivencias. Pero es posible encontrar la imagen que presenta. Aquella que la aleja de un simple escenario para presentarse como conflicto permanente, ideológico, político e histórico (Becerra, 2015).

La guerra es la antesala de cualquier movimiento masivo o desplazamiento forzoso que conlleva un exilio. Aquella puede tener fundamentación puramente política, aunque la realidad y la historia nos demuestran que, principalmente, su quehacer es económico. Más allá de las trincheras, la guerra de baja intensidad —por acudir a la terminología propuesta por Antonio Méndez Rubio (2015b) para establecer diferencias y relaciones entre el fascismo histórico y el fascismo de baja intensidad— es la que se instala de manera permanente, provocando exilios constantes, exteriores e interiores, de carácter políti-

co, pero también cultural, social, económico y, sobre todo, global.

La propuesta de los films *Las olas* (Alberto Morais, 2011) y *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013) como objeto de estudio se argumenta desde una reflexión sobre cómo abordar la realidad desde la ficción.

Como hemos apuntado, las posibilidades incluyen acercarse a la cuestión de representación y relato, presente en autores imprescindibles como Metz o Gaudreault, si bien la obra de Morais quizás remite a reflexiones teóricas más bazinianas, donde la idea de lo real es imprescindible. En cualquier caso, consideramos la posibilidad de plantear el análisis desde otra perspectiva que no sea necesariamente narratológica. Desplazarnos al terreno del análisis de la imagen en movimiento, con las aportaciones de Didi-Huberman, Walter Benjamin, Méndez Rubio, el propio Warburg o Tartás y Guridi, supone alejarnos de las claves de análisis más numerosas en el campo del análisis filmico, pero, justamente, la propuesta de Morais precisa de una óptica distinta a la habitual.

EN SU ÚLTIMO FILM, LA MADRE (ALBERTO MORAIS, 2016), ABORDA EL EXILIO DESDE LO VITAL, EL AUTOEXILIO DE LOS PERSONAJES DE UNA VIDA QUE LES ES AJENA, PORQUE PERTENECE A ALGO QUE PODRÍAMOS LLAMAR «SISTEMA»

En su último film, *La madre* (Alberto Morais, 2016), aborda el exilio desde lo vital, el autoexilio de los personajes de una vida que les es ajena, porque pertenece a algo que podríamos llamar «sistema». Se trata quizás de una visión determinista, en la que las condiciones que organizan la vida de la protagonista son, precisamente, ajenas a ella misma. Realizando un ejercicio de proyección, *La madre* puede que sea una nieta de exiliados políticos y sociales que afronta —como puede— una derrota,

despojada para ella de cualquier tinte ideológico. El factor económico la excluye de la vida en sociedad. Esta idea de exterior/interior junto con el término de exilio es trabajada profundamente por Méndez Rubio (2012) para explicar las causas que permiten adjudicar un término como el de «fascismo de baja intensidad» a la sociedad actual.

A continuación, la presente investigación se centra en el estado de la cuestión sobre la recuperación de la memoria histórica en España y sus limitaciones, para resolver la condición de exiliado como una categoría constante y que es desvelada desde la propuesta fílmica de Morais.

EL EXILIO REPUBLICANO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

Además de sufrir la huida forzosa, las víctimas (expresidarios y sus familiares) se vieron marginadas y estigmatizadas con un fin ejemplarizante. El castigo impuesto se eternizaba e iba mucho más allá de la pena en prisión. Nos referimos a embargos, multas, incautaciones, inhabilitación o degradación en el cargo laboral, tras la depuración, separación y destierro del domicilio. El impacto o las consecuencias del régimen sobre la propiedad y la riqueza siguen siendo a día de hoy un tema poco estudiado (Gómez Bravo, 2009: 191, 199).

A este respecto, la propuesta encontrada en *Las olas* remite —en la elección de los objetos, los decorados y los rostros de los protagonistas— a las cuestiones tratadas por Gómez Bravo desde una influencia pasoliniana. Las caras vulgares —casi anónimas— de los personajes, la desnudez de las estancias donde viven, como el comedor o la cocina, materializan el impacto de los años de abandono por parte del Estado como garante de la reparación jurídica y económica que reclama el historiador.

«Después de años en la sombra», los desafectos «se encontraban ante una sociedad muda, en la que no podían hablar porque inspiraban miedo a sus acompañantes, miedo a que se les identifica-

ra como activistas políticos» (Gómez Bravo, 2009: 218). En definitiva, los afectados encontraban empobrecimiento, aislamiento y humillación, una especie de condena civil y social que los atormentaba y excluía de la nueva sociedad.

«Exilio» e «interior», dos conceptos aparentemente contradictorios, se fusionan así en la posguerra española como única vía de supervivencia para los que perdieron la contienda. Los intelectuales que se quedaron en España, o aquellos que emigraron y volvieron, acabaron viviendo esta clase de exilio al tener que reprimir sus pensamientos y obra. Toda España era una gran prisión. Una «huida en el silencio» («La “Huida del silencio”», 2006), así como una invisibilización de los republicanos por motivos políticos. Los vencidos fueron dejados al margen y despojados de derechos, su vida fue dura y sin demasiadas comodidades. El Miguel joven vive en un barrio obrero, el Miguel anciano vivió con lo mínimo. Su humilde coche, averiado a mitad de camino, nos habla de una situación económica no desesperada, pero para nada boyante.

Ya en democracia podría pensarse en una eclosión informativa sobre estos temas. Sin embargo, no fue así. Lo apreciamos en el silencio de ambas películas. Nadie hace demasiado caso a Miguel en *Las olas*; en *Los chicos del puerto*, tiene que ser el nieto, la nueva generación, quien, quizás por desconocimiento, siente cierta curiosidad. Los propios hijos del fallecido, adultos ya durante la Transición, no parecen mostrar sensibilidad por la identidad/memoria de su padre. La falta de relato, de narratividad en las vidas, se manifiesta en el discurso fílmico a través de la ausencia de diálogo y la durabilidad de los planos en esos espacios vacíos cargados de sentido.

Si bien es cierto que desde algunas comunidades autónomas se ha intentado dar réplica a los afectados y contamos con interesantes investigaciones lideradas por académicos o asociaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), en el terreno de la

administración no existe a día de hoy una institución encargada de atender todas las demandas de modo centralizado y público (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 60).

EL PAPEL DEL ESTADO: DEL «OLVIDO» DE LA MEMORIA OFICIAL A LA POSMEMORIA

La causa general franquista, con sus procesos judiciales contra la República, supone el único intento estatal de depurar responsabilidades (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 53, 82). Urge entonces investigar los hechos para determinar una verdad completa que supere la voluntad legitimadora del golpe militar o la propia dictadura y conseguir unos mínimos de justicia para esa generación olvidada. Pero también para la nuestra pues, reparando las violaciones de los derechos humanos, ejercemos los valores democráticos y el sentido humanitario (Naciones Unidas, 2014: 17-19).

Sin embargo, ha pasado ya tanto tiempo y quedan tantas lagunas de información que más que de recuperación de memoria hablaríamos de creación, como apunta Francisco Etxebarria Gabilondo (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 62).

El protagonista de *Las olas* realiza ese viaje al margen de la ciudad, al margen incluso de la legalidad, de la misma manera que los familiares de las víctimas de la represión franquista exhuman los cuerpos de las cunetas sin la presencia de jueces o representantes del Estado (Segura, Mayayo y Solé, 2009: 58, 81).

Los largos silencios, la composición de planos generales que muestran una periferia deshabitada; la aparente apatía de la imagen se produce por una composición analítica del espacio. Lugares inconexos generan por montaje una verdad: la vida por el personaje protagonista.

La condición del exiliado interior que permanece en el lugar físico, geográfico, se convierte en un terreno resbaladizo y, sobre todo, difícilmente cuantificable, por cuanto se extiende mucho más allá de los años inmediatos a la guerra. En la litera-

tura científica encontramos abundantes referentes como Alicia Alted (2005), De la Fuente (2011) o Max Aub (2008), pero la investigación sobre su representación en el cine es más limitada.

Durante el largo periodo comprendido entre 1979 y 1990 encontramos leyes que contemplan el reconocimiento y pensiones para mutilados republicanos, familiares e indemnizaciones por privación de libertad (Naciones Unidas, 2014: 17-19). Sin embargo, no fue hasta noviembre de 2002 cuando el Congreso de los Diputados condenó por primera vez y de manera unánime la dictadura. Dicho reconocimiento se traduciría jurídicamente en la Ley 52/2007, la llamada Ley de Memoria Histórica. En ella, además de reconocer al conjunto de las víctimas, a modo de resumen destacarían la remoción de símbolos y monumentos, la creación de un mapa de fosas y el reconocimiento del carácter radicalmente ilegítimo de las condenas y sanciones dictadas por motivos políticos, ideológicos o de creencia (Naciones Unidas, 2014: 8, 13).

No obstante, la nula financiación para dicha Ley o la falta de empatía de las instituciones gubernamentales hacia los familiares de los desaparecidos, acusados de buscar beneficios económicos (Campelo, 2013; Junquera, 2013; Naciones Unidas, 2014: 19), delatan la falsa idea de reparación una vez acabada la dictadura y que Morais pone de manifiesto en su cine.

A sus personajes les cuesta superar el exilio interior. Para sobrevivir y progresar han renunciado a sus recuerdos o negado amistades que los han relegado a una suerte de gueto cultural, ético, geográfico y, sobre todo, emocional. Han perdido su lugar, sus calles, reivindicadas como espacios de sociabilidad críticos (Méndez Rubio, 2012: 62).

Principalmente, la consecuencia del largo exilio —sea exterior o interior— es la fractura interna, la individual y la colectiva, aquella que el cine de Morais pone de manifiesto cuando el protagonista de *Las olas* apenas mantiene contacto con un hijo que vive ajeno al drama personal de su propia familia y que, de igual manera, sucede con los jóve-

nes protagonistas de *Los chicos del puerto* cuando son los encargados de llevar a cabo la petición del abuelo. Esa figura apartada, vista como una especie de loco que rememora con su simple existencia y de manera patológica el recuerdo de un tiempo no demasiado lejano. En esta desaparición del exterior los cuerpos se presentan como un elemento de conflicto, aquello que no nos permite pasar página puesto que su materialidad nos interpela.

CRISIS PERMANENTE. EXILIO Y ABANDONO EN EL CINE DE ALBERTO MORAIS

Las claves narrativas de carácter espectacular, propias de un modelo institucional dominante, han predominado en la representación de la guerra y sus consecuencias (Debord, 1967). La vida privada de los personajes y sus circunstancias han centrado el relato. Hablaríamos de la historia-narración apuntada por Benjamin (2008), es decir, una continuidad que anula la posibilidad dialéctica y, por ende, el conocimiento y reflexión crítica. Por ello, y para superar las cuestiones de índole semántica o lingüística que puedan pervertir los hechos o su interpretación, resulta necesario un análisis crítico que se acerque adecuadamente al texto fílmico (Crusells, 2000: 19). En el cine de Alberto Morais se encuentra la guerra. Pero no la aguda e intensa, sino la sorda y latente. Aquello que habitualmente encontramos en la iconografía bélica como las ideas de «bandos» o que desliza el discurso a un terreno vacío de discusión, el de los muertos, en Morais sencillamente no existe.

En ambos films —también en dos obras previas de cortometraje, *Umbrales* (Alberto Morais, 2000) y *A campo traviesa* (Alberto Morais, 2003)— lo que se nos propone es la evidencia de la nada y lo que subyace en ella. Y esto es en esencia el exilio: la nada. En los textos fílmicos apenas si cabe un leve rastro de lo que aconteció.

En *Las olas*, un anciano con indicios de un proceso senil se empeña en atravesar el mapa para llegar hasta Argelès-sur-Mer en busca de un

fantasma. Porque lo que quedan son fantasmas en forma de fotografía y, quizás en este recurso, podemos encontrar una lectura sobre la ontología de la imagen en Bazin. La panadera, una niña cuando Miguel es encerrado en el campo de concentración, es la única que elabora cierto relato al explicar que, a veces, aparecen personas que preguntan por alguien a quien conocieron, alguien incluso a quien amaron, que la historia se encargó de borrar. Una fotografía como único recurso icónico nos permite establecer una relación directa, indicial, con el pasado del protagonista y, por ende, el nuestro. La panadera representa el estatus de testigo tan imprescindible en cualquier acto de perpetración.

En *Los chicos del puerto*, Morais articula la construcción del film desde la idea de exclusión social. Ya no se trata de quienes perdieron la guerra, sino de los hijos y nietos de estos. Un joven de barrio periférico de Valencia, portuario y *cul de sac* (Nazaret), pide ayuda a sus amigos para llevar a cabo el encargo de su abuelo. Una guerrera militar republicana tiene que llegar al entierro de un antiguo amigo del anciano y descansar con él.

El abandono, la desmemoria y la soledad son históricos, sociales y geográficos. Son también la otra cara de la moneda de una modernidad basada en la idea de progreso como «representación homogénea y vacía del devenir temporal», tal y como expresa Méndez Rubio (2012: 213) en su análisis de la obra de Benjamin sobre las tesis de la Historia.

LAS OLAS

El 9 de marzo de 1939, el informe Valière del gobierno francés establecía la cifra de 440.000 republicanos españoles en Francia (Serrano, 2006). Las autoridades francesas, desbordadas, «clasificaron» a los refugiados en campos de concentración, según la terminología oficial del momento. Recintos como Saint-Cyprien, Barcarès o Argelès-sur-Mer, escena y escenario final de *Las olas*, albergarán a

unos exiliados que dormirán al raso. En el film, las olas llegan a la orilla ante la atenta mirada del anciano y la escena sugiere un volver al pasado. Sin embargo, no hay *flashbacks* ni recreación fílmica. Este final es el punto de anclaje de toda la obra. La idea propuesta sobre los pretéritos presentes (Huyssen, 2002) no cabe en esta fórmula escogida por Morais, puesto que no hay representación.

El film comienza con un entierro visto desde lejos. El plano general permite saber poco más de la acción y la localización. Apenas unas cuatro o cinco personas que no serán presentadas acuden al acto.

Desde los primeros minutos, el espectador entiende que deberá esforzarse para seguir las pequeñas pistas que proporciona la película. El silencio es el principal protagonista, junto con la larga duración y composición de los planos. Se trata de una propuesta que invita a la disección de lo que se muestra, como la mirada sobre lo pictórico.

LA CARACTERÍSTICA PRINCIPAL DE LA OBRA DE MORAIS ES ESE VACÍO QUE ACOMPAÑA AL PROTAGONISTA. VACÍO EN LOS ESPACIOS, ANODINOS, COMUNES

La característica principal de la obra de Morais es ese vacío que acompaña al protagonista. Vacío en los espacios, anodinos, comunes: el cementerio, la ciudad como lugar inhóspito, las autovías como ejemplo de progreso y espacio de mero tránsito por el que Miguel se transporta a sí mismo y a su memoria. En palabras de Méndez Rubio (2012: 194), sería ese exterior en proceso de desaparición que caracteriza la idea de postciudad y que, a su vez, se compensa por la hiperrealidad virtual y tecnológica, de la que es totalmente ajeno nuestro personaje. Lo vemos cuando recurre a una envejecida cabina telefónica en la calle para llamar a su amigo. Este elemento se presenta igual que su coche, como una reliquia del pasado.

Hay una presentación en cada movimiento, en cada encuadre, que nos aleja de cualquier representación como idea de pretérito presente. El personaje protagonista no es anunciado, no sabemos nada de él, apenas entendemos qué es lo que está ocurriendo.

Una casa que refleja la austeridad vivida, una máquina de coser arrinconada como huella de la mujer fallecida. En definitiva, un rastro detrás de otro.

El protagonista busca la ayuda de un amigo y el plano se construye desde la frontalidad. La ausencia del plano/contraplano y el uso del plano secuencia, al que apelaba Bazin (2008) en su intento de aproximarse a la realidad desde la verdad, forman parte del discurso fílmico propuesto por Morais. Los objetos tienen un valor fundamental al ser su puesta en escena una declaración ideológica. Como explica Pasolini, una copa no es lo mismo que un vaso, un mantel de hilo no es lo mismo que uno de algodón. El lenguaje cinematográfico establece una relación con la realidad (Pasolini, 1972) y lo mostrado por Morais (los objetos, los cuerpos, las miradas) son signos en sí mismos. En esta reflexión es donde se hace necesario aportar la idea de *Atlas Mnemosyne* de Warburg (1929), recogida en el texto de Tartás y Guridi (2013). Se trata de un proceso abierto e infinito —que permite conectar la idea de antirelato en la obra de Morais— como método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. A modo de *collage* o montaje, las imágenes se superponen, se desdobl原因an o se fragmentan creando nuevas conexiones o, en el caso de Morais, proponiendo aquellas conexiones silenciadas por el discurso oficial. El concepto de posmemoria tendría lugar aquí, cuando surge como oportunidad de resquebrajar el macrorrelato.

La mirada sobre el cuadro/film se recorre en busca de la relación entre los cuerpos y los objetos. La composición genera un sentido que va más allá de la suma de conocimientos, como dijera Foucault (2009) en su *Arqueología del saber*. Ese ir

más allá implica la posibilidad de superar el marco del cuadro, y sugiere aquello que Didi-Huberman (2011) denomina «arqueología del saber visual», en clara alusión a Foucault. El ejemplo podemos encontrarlo en la secuencia en la que Miguel abandona el coche para iniciar un camino en cierta manera onírico, puesto que siempre le acompaña esa aparente narcolepsia o inicio de degeneración cognitiva. El montaje interno del plano provoca el instante dialéctico warburgiano, justo cuando Miguel, al mirar, encuentra su pasado.

Camina en un presente que le lleva a presentar un momento del pasado y todo ello sucede sin montaje paralelo ni *flashback*, todo se compone en el mismo plano.

La situación que registra esta composición se sucede a lo largo del film. Ya en el cortometraje *A campo traviesa* (2003), Morais proponía la yuxtaposición del espacio-tiempo en una combinación que, si técnicamente se puede definir como montaje paralelo, en realidad se trataba de algo más complejo desde una perspectiva fílmica/discursiva, hasta el punto de que el actor comparte diferentes personajes. Se creaba así una lectura incómoda e impactante, pero alejada de cualquier rasgo espectacular en el sentido debordiano.

El montaje interno de dos tiempos en uno permite la mirada al pasado que el ángel de la Historia de Benjamin nunca se pudo permitir. Si un viento huracanado lo empujaba hacia adelante construyendo sobre la propia barbarie el progreso, en esta composición, Morais pretende una mirada dialéctica de ida y vuelta. El falangista que mira a Miguel se presenta como nuestro pasado y presente. Es posible que solo desde una aparente senilidad o desvarío podamos enfrentarnos a nuestra propia memoria.

Miguel, en su viaje al punto de origen que es Argelès-sur-Mer, va desvelando las huellas de aquellas heridas que quedan por cerrar. Los ecos de los disparos, el pelotón de fusilamiento contra un muro de un cementerio es algo que, a día de hoy, todavía encontramos en nuestro paisaje.

El profundo abrazo entre la panadera (joven niña francesa que llevaba el pan al campo de concentración, ahora anciana) y Miguel niega la desaparición del exterior. Ella, que formaba parte de este —al otro lado de la valla del campo de concentración—, y Miguel, recluido en dos tiempos —el bélico y el del exilio interior—, se encuentran para cerciorarse de su propia existencia. Se trata del único afecto representado en el film.

LOS CHICOS DEL PUERTO

El film comienza con una vista general, anodina, mecánica, de la actividad del puerto de Valencia. El barrio en el que viven los protagonistas es una zona olvidada por las grandes apuestas del gobierno valenciano en los últimos años. Allí no llegan ni los espectáculos de Fórmula 1, ni la Copa América de vela.

Valencia tampoco es un lugar gratuito en el cine de Morais. Capital de la República desde noviembre de 1936 hasta octubre de 1937, fue azotada por la guerra y los inmediatos años posteriores a ella (Salvador, 2008).

Un gran plano general de exterior muestra la entrada en cuadro de un hombre de la tercera edad, que camina de espaldas a cámara y lleva por todo atuendo su ropa interior. Un coche se para y una pareja hace entrar al anciano dentro. Todo esto bajo la atenta mirada de Miguel, protagonista del film, de unos quince años.

El anciano bien podría ser el Miguel que protagoniza *Las olas* en su deterioro mental y físico. El retrato fugaz que en ambos films se hace de una generación, la de los hijos de quienes perdieron la guerra, no es tampoco arbitrario.

La fractura —que supone la invisibilización de lo ocurrido— implica de manera definitiva a los hijos de los represaliados, siendo, a menudo, los nietos los que rompen el silencio y emprenden la iniciativa en la búsqueda de los desaparecidos y la exhumación de las fosas.

Si en el primer film el hijo de Miguel y su mujer mantienen una relación mínima y sin ningún tipo

ES SIGNIFICATIVO QUE EL CINE ESPAÑOL HAYA ACUDIDO EN INNUMERABLES OCASIONES A LA MIRADA INFANTIL COMO UN TESTIGO INOCENTE DE LO ACONTECIDO, TAL Y COMO SE EXPLICABA ANTERIORMENTE, Y MUY POCAS A LA MIRADA PROTAGÓNICA DE LA VEJEZ

de vínculo afectivo con el anciano, en el caso de *Los chicos del puerto* la relación entre padre e hijos es todavía más inexistente. El anciano es encerrado a menudo bajo llave debido probablemente a las escapadas furtivas que realiza.

Tratados ambos como niños, se produce una ruptura, que tiene mucho que ver con la brecha creada en torno a la recuperación de la memoria histórica y con quién ha protagonizado precisamente estas búsquedas.

Es significativo que el cine español haya acudido en innumerables ocasiones a la mirada infantil como un testigo inocente de lo acontecido, tal y como se explicaba anteriormente, y muy pocas a la mirada protagónica de la vejez, salvo en el terreno del documental. La falta de madurez democrática ha sido alguno de los reproches que partidos de ideología de izquierdas han achacado a una tibia política de recuperación y reparación de memoria en la actualidad. Los hijos que encierran al anciano de *Los chicos del puerto* son una suerte de estado democrático con tintes autoritarios, incapaces de sentarse a escuchar las peticiones del padre/suegro y de empatizar con el otro.

En *Los chicos del puerto* Miguel es el joven protagonista. El juego de nombres podría deberse a la representación de categoría de «abuelo» y de «nieto» que uno y otro hacen en sendos films, siendo además el nombre real del abuelo del propio Morais, quien lleva a cabo un homenaje íntimo a la figura de su abuelo represaliado.

La trama principal será el viaje que Miguel y sus amigos realizarán por una Valencia descono-

cida a los ojos del turista, pero también para ellos, ya que llegan hasta donde sus piernas les permiten. Una Valencia periférica en busca otra vez de un cementerio. Miguel intenta cumplir la promesa que su abuelo ha hecho a un amigo recientemente fallecido: llevar la guerrera que guarda el anciano a su entierro.

El viaje, por diferentes cementerios de Valencia, resulta de nuevo un conjunto de imágenes que tienen la potestad de significar por ellas mismas.

Es imprescindible apuntar que, más allá del propio film, los cementerios de Valencia, concretamente el General y el del pueblo de Paterna, fueron entre 2006 y 2008 objeto de disputa y conflicto. La razón no fue otra que el intento por parte de algunas víctimas del franquismo de intentar recuperar los restos de sus seres queridos, alojados en fosas comunes dentro del camposanto, y la negativa por parte de las autoridades a reconocer este derecho (Velert, 2006).

Los jóvenes se pierden en la ciudad, caminan de manera laberíntica, se quedan sin el poco dinero que llevan consigo. Solo les acompaña la guerrera, que en ningún momento ocupa un plano principal, sino que queda relegada al uso/espacio natural que cualquiera le daría si llevase una prenda a remolque. Es decir, existe una consciencia en el espacio fílmico del lugar de las cosas, ni un primer plano ni un detalle, solo algo que cuelga del brazo del protagonista. Dicha ausencia en la composición fílmica anula la dramatización que un objeto de dichas características hubiera adquirido en otro film. La llegada al cementerio se produce un día después del entierro. Sus amigos son descubiertos mientras roban comida en un supermercado y Miguel se queda solo delante del nicho recién enyesado. Allí quedará la guerrera como un fragmento más del olvido.

La fotografía de la joven del campo de Argelès en *Las olas* y la guerrera en *Los chicos del puerto* cumplen la misma función. Si en el terreno narratológico hablaríamos de detonante, en el terreno memorístico —*mnemosyne*— es el vínculo. Lo que

une y lo que activa la memoria. Paradójicamente, son elementos que, al final, no sirven para nada. Ni la fotografía devuelve el cuerpo, ni la guerrera llega al muerto. Ambos son precisamente eso, la presencia de la ausencia. Objetos que esperan una reactivación, piezas de un atlas —la obra de Morais— que trascienden el marco al ser reconocibles por los personajes y por el espectador, obligado a activar su memoria. Trasciende la mirada del plano llegando al objeto, al lugar que arde, «el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma» (Didi-Huberman, 2012: 28).

CONCLUSIONES

Abordar la cuestión del exilio en un contexto de Guerra Civil española desde un cine que no mantiene ningún elemento iconográfico propio de ella —a excepción de dos pequeños muñecos de una marca hartamente conocida (Playmobil), con uniforme militar y escopeta en mano que aparecen de manera clave en ambos films— puede resultar arriesgado.

Pero quizás allí donde no llega la imaginería y el lugar común desaparece pueda cimentarse una manera diferente de mirar la Historia. El estado de la cuestión expuesto en la primera parte del trabajo pone de manifiesto que, desde una perspectiva histórica, política y social, todavía queda mucho por hacer.

El cine se ha valido del relato como categoría, de la carga y del peso del lenguaje verbal para articular una narración donde la imagen ha acompañado y representado, pero sin capacidad de significar por ella misma. El cine de Alberto Morais realiza un ejercicio en sentido contrario. De la imagen, de sus yuxtaposiciones y sus encuadres surge el texto y no al revés.

El *collage* se encuentra a través de su obra y no film a film. Metodología propia del *Atlas* de Warburg, su cine propone un nuevo sistema de relación entre imágenes.

La propuesta filmica se acerca entonces a esta espera agónica por el reconocimiento que miles de familiares de represaliados de la guerra todavía sufren. Los viajes de sus protagonistas, el Miguel anciano que va a Argelès o el Miguel adolescente que lleva la chaqueta al cementerio, homenajean con sus actos, reconocen la verdad de las víctimas y se comprometen con ellas.

Morais se acerca a las cuestiones sin resolver y a la falta de ganas por resolverlas. De este hastío y tedio hablan sus obras. Una especie de duelo marcado por la nula o escasa atención estatal que denuncia la soledad de los represaliados, la orfandad a la que nos relega el desconocimiento, pero que también nos acerca a nuestra identidad actual. Lejos del fracaso, la falta de reconocimiento o la invisibilidad resultan el motor de su cine e impulsan un nuevo camino cinematográfico. Poco hay aquí de las estrategias costumbristas o los modos más canónicos del realismo; por el contrario, Morais trabaja con lo que no se dice y las propias vivencias, límite en este caso, para llegar al espectador.

Más allá del puro entretenimiento o del ámbito de consumo, tal y como subrayaba Román Gubern (1987), la imagen puede ser fuente de conocimiento científico. Mirar el cine desde el cine siempre es mucho más complejo cuando el resultado del análisis procura poner de manifiesto la realidad; quizás por ello, encontrar el lugar exacto desde el que hablar la imagen sigue siendo una cuestión de giros. ■

REFERENCIAS

- Alted, A. (2005). *La voz de los vencidos. El exilio republicano en 1939*. Madrid: Aguilar.
- Aub, M. (2008). *Escritos sobre el exilio*. Sevilla: Renacimiento.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp.
- Becerra, D. (2015, 12 de marzo). La guerra civil todavía no ha sido narrada. *Eldiario.es*. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavía-narrada_0_365713812.html

- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Méjico: Itaca.
- Campelo, P. (2013, 25 de noviembre). Denuncian a Hernando por decir que las víctimas de Franco sólo se acuerdan de sus familiares «cuando hay subvenciones». *Diario Público*. Recuperado de <http://www.publico.es/politica/denuncian-heraldo-decir-victimas-franco.html>
- Crusells, M. (2000). *La Guerra Civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- De la Fuente, I. (2011). *El exilio interior: la vida de María Moliner*. Madrid: Turner.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- (2011). *Atlas, ¿cómo llevar el mundo a costas?* Madrid: MNRS.
- (2012). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez Bravo, G. (2009). *El exilio interior: cárcel y represión en la España franquista, 1939-1950*. Madrid: Taurus.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: G. Gili.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E., Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Londres: Harvard University Press.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E.
- Junquera, N. (2013, 10 de octubre). Jueces para la Democracia acusa al gobierno de incumplir la Ley de Memoria. *El País*. Recuperado de http://politica.elpais.com/politica/2013/10/09/actualidad/1381322308_843838.html
- La «Huida del silencio» recuerda el exilio interior de los republicanos durante el franquismo (2006, 1 de agosto). *ABC*. Recuperado de http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-08-2006/abc/Cultura/la-huida-del-silencio-recuerda-el-exilio-interior-de-los-republicanos-durante-el-franquismo_1422702456146.html
- Levi, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.
- Lyotard, J. F. (1992). *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Martín Peña, F., Vallina, C. (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: La Flor.
- Méndez Rubio, A. (2012). *La desaparición del exterior*. Zaragoza: Eclipsados.
- (2015a). *Comunicación, cultura y crisis social*. Temuco: Ediciones La Frontera.
- (2015b). *FBI. Fascismo de Baja Intensidad*. Santander: La Vorágine.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Naciones Unidas, Asamblea General (2014, 22 de junio). *Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición*, A/HRC/27/56/Add.1. Recuperado de http://www.sindic.cat/site/unitFiles/3886/INFORME_RELATOR_ESPECIAL_PABLO_GREIFF.pdf
- Nieto, J. (2016). Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama. *Revista Signa*, 25, 802-823.
- Pasolini, P., Rohmer, E. (1970). *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *Heretical Empiricism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Salvador, A. (coord.) (2008). *El genocidio franquista en Valencia*. Barcelona: Icaria.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *España en armas. El cine de la guerra civil española*. València: Quaderns del MuVIM.
- (2009). Iconografías del horror. En busca de una ausencia. *Revista Debats*, 103, 102-109.
- Segura, A., Mayayo, A., Solé, Q. (eds.) (2009). *Fosses comunes i simbologia franquista*. Catarroja-Barcelona: Afers.
- Serrano, S. (2006). *La última gesta*. Madrid: Punto de lectura.
- Tartás, C., Guridi, R. (2013). Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne. *Revista Expresión gráfica arquitectónica*, 21, 226-235. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>

Miralles, J. (2012). Un pasado muy presente. *Academia de Cine*. Retrieved from http://www.academiadecine.com/la_academia/noticia.php?id_noticia=663 [12/07/2018].

Velert, S. (2006, 22 de mayo). La fosa republicana de Valencia. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2006/05/22/espana/1148248814_850215.html

CRISIS PERMANENTE Y EXILIO EN LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA DE ALBERTO MORAIS

Resumen

La Guerra Civil española continúa siendo objeto de representación cinematográfica, de producción literaria, teatral y ensayística. Como acontecimiento histórico, ha marcado la vida individual y colectiva de millones de personas. El exilio interior, político y de pura supervivencia física dio paso a otro aparentemente menor. El ostracismo social, económico y cultural de los años del franquismo se perpetúa como producto de políticas basadas en el sistema capitalista. La propuesta que sigue en estas líneas se preocupa por la idea de exilio interior y abandono, por un estado de crisis permanente que evidencia el cine del director Alberto Morais y que tiene por protagonistas a los que perdieron la guerra. Una breve pero contundente filmografía posiciona su cine en un lugar novedoso en el cine español respecto al tema que nos ocupa. La frecuente invisibilidad de las consecuencias de la guerra en las políticas gubernamentales —exilio y abandono principalmente— encuentran en su cine su materialización, donde se insiste en la desmemoria a la que se ha relegado a las víctimas.

Palabras clave

Cine; memoria histórica; exilio interior; Alberto Morais; franquismo; Guerra Civil española.

Autoras

Isadora Guardia (València, 1974) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, Ayudante Doctora en el Departamento de Teoria dels Llenguatges. Sus líneas de investigación son el cine documental militante y la antropología visual. Contacto: isadora.guardia@uv.es.

Carolina Rúa Fernández (Barcelona, 1980) es profesora titular de la Escola Universitària ERAM, centro adscrito a la Universitat de Girona y profesora asociada de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Es doctora en Historia y sus líneas de investigación son Cine e Historia. Contacto: carolina.rua@eram.cat.

Referencia de este artículo

Guardia, I., Rúa Fernández, C. (2018). Crisis permanente y exilio en la mirada cinematográfica de Alberto Morais. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -80.

PERMANENT CRISIS AND EXILE IN THE CINEMATIC GAZE OF ALBERTO MORAIS

Abstract

The Spanish Civil War continues to be a popular subject in film productions, as well as in literature, theatre and academic studies. As a historical event, it has marked the individual and collective lives of millions of people. Internal exile for reasons of politics or mere physical survival gave way to another, apparently lesser form of exile. The social, economic and cultural ostracism of the Franco years is perpetuated as a product of policies based on the capitalist system. This article examines the idea of internal exile and neglect as a state of permanent crisis that is explored in the films of Alberto Morais, whose main characters are the Spaniards who were on the losing side in the Civil War. A short but consistent filmography positions Morais's work in an innovative place in Spanish cinema in relation to this issue. The frequent invisibility of the consequences of the Civil War in terms of government policies—particularly exile and neglect—finds expression in Morais's films, which focus on the oblivion to which the victims of the war have been relegated.

Key words

Cinema; Historical memory; Internal exile; Alberto Morais; Franco's regime; Spanish Civil War.

Authors

Isadora Guardia (b. Valencia, 1974) received her a PhD in Audiovisual Communication from Universitat de València, where she is Assistant Professor in the Department of Language Theory. Her lines of research are militant documentary films and visual anthropology. Contact: isadora.guardia@uv.es.

Carolina Rúa Fernández (b. Barcelona, 1980) is a lecturer at Universitat de Girona's Escola Universitària ERAM and associate professor at Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. She holds a PhD in History and her lines of research are film and history. Contact: carolina.rua@eram.cat.

Article reference

Guardia, I., Rúa Fernández, C. (2018). Permanent Crisis and Exile in the Cinematic Gaze of Alberto Morais. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 26, -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