

DIÁLOGO CON LA AUSENCIA: LA EPÍSTOLA COMO HERENCIA DEL PASADO TRAUMÁTICO EN EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO*

LAIA QUÍLEZ
NÚRIA ARAÜNA

I. GÉNERO EPISTOLAR, CINE DOCUMENTAL Y POSMEMORIA

En los últimos quince años, el panorama audiovisual español se ha convertido en un espacio en el que el cine documental ha extendido y desarrollado su potencial en tanto que herramienta experimental y creativa (Cerdán, 2015) y ha desarrollado nuevos recursos para hablar del presente y del pasado histórico y social como serían, por ejemplo, la adopción de pautas performativas o la incorporación de recursos narrativos vinculados a la ficción (Sánchez Alarcón y Jerez Zambrana, 2013). La digitalización de los procesos de grabación y edición, así como la instauración y popularización de Internet, han permitido no solo que la producción de películas sea más ágil e inmediata, sino que quienes las firman puedan gozar de un grado de intimidad e introspección más propio a veces del diario escrito que de las grandes producciones

de ficción, en general subordinadas a equipos técnicos y humanos más numerosos y a pautas de producción estandarizadas. Así, la ligereza y flexibilidad de las nuevas tecnologías digitales han posibilitado la proliferación de proyectos personales —y, en ocasiones, autoproducidos— a través de los cuales el documentalista puede plantearse un acercamiento a la realidad mucho más subjetivo y reflexivo (Mamblona, 2012: 86). En este sentido, el documental —tradicionalmente identificado con la objetividad, la sobriedad y la transparencia— ha profundizado en un impulso que ya se dio con las vanguardias y con la tecnología videográfica, abriendo las puertas a ese «deseo de comunicar cosas del mundo interior» y de convertir, así, lo originalmente privado en materia de consumo colectivo (Cueto, 2007: 28).

El cine arraigado en la primera persona tuvo un importante despliegue en la vanguardia norteamericana a mediados del siglo XX, con las ex-

EL CINE DOCUMENTAL QUE EXPLORA LO PERSONAL Y LO ÍNTIMO NO TIENE NECESARIAMENTE QUE CENTRARSE EN LA FIGURA DEL DOCUMENTALISTA

ploraciones de la identidad en pantalla de Maya Deren, Jonas Mekas o Kenneth Anger (Font, 2008: 40). Los nuevos formatos domésticos de grabación posibilitaron que el apabullante predominio de la focalización externa del cine anterior quedara compensado por una mirada que se dirigía hacia la vida interior del cineasta y su relación con el mundo que le circundaba (De la Torre, 2015: 572). Contribuyó a ello un contexto sociocultural, el de los años setenta y ochenta del siglo pasado, marcado por los procesos de descolonización y la «democratización de los actores de la historia», que daba la palabra al ciudadano común, a los excluidos hasta entonces de la Historia; un contexto que posibilitó ese giro subjetivo necesario para que quienes hasta entonces habían sido silenciados por los medios y las instituciones empezaran a tomar la palabra y a generar cierto interés (Wieviorka, 1998: 128). En España, una parte importante de estos documentales personales emergen ya inaugurado el siglo XXI, coincidiendo con el interés que, en otros ámbitos, ha habido por recontar la guerra civil española y la represión franquista y, en concreto, por determinar la talla de las cicatrices que en lo social y familiar dejó esa etapa de la historia (Quílez, 2013: 47). En efecto, el cine documental que explora lo personal y lo íntimo no tiene necesariamente que centrarse en la figura del documentalista y su experiencia directa. Así, tal y como comprobaremos más adelante, recientemente se han producido películas que abordan el pasado reciente de España desde un trabajo de posmemoria, esto es, desde una distancia generacional con la que los autores abordan experiencias, memorias y narrativas que ellos no vivieron en carne propia, sino que heredan de generaciones anteriores (Hirsch,

1997: 22). De ahí que gran parte de los (pos)relatos literarios, teatrales, fotográficos o audiovisuales que hijos y nietos producen en este contexto estén determinados no tanto por una voluntad pretendidamente objetiva y mimética respecto al referente histórico, sino más bien por la subjetividad, la duda y, en muchos casos, el cuestionamiento a las versiones cerradas y unívocas del pasado, además de vertebrarse en torno a las emociones (Araña y Quílez, 2017).

Los modos que el cineasta utiliza para remodelar la historia —social y, a veces, familiar— y con ello asentar las bases de su propia subjetividad, son variados. Así, hallamos documentales vehiculados por la introspección inherente al relato en primera persona, como sería el caso de *Nadar* (Carla Subirana, 2008), en el que la directora trata de reconstruir la historia de su abuelo, fusilado por el régimen franquista, a través de una investigación que ella misma protagoniza; o encontramos ejemplos en los que se recuperan películas caseras para releer en clave presente un pasado custodiado por la generación precedente, como ocurre en el cortometraje *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005); o, también, se recurre a la inclusión de escenas de ficción e incluso animaciones para recrear recuerdos de una infancia marcada por el trauma de la orfandad y la violencia totalitaria, como sucede en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *La imagen perdida* (L'image manquante, Rithy Panh, 2013). De entre las posibilidades expresivas para la construcción de subjetividades, nos interesa analizar aquí la lectura de escritos personales como son las cartas, esto es, el recurso de la epístola privada entendida no solo como documento histórico sino, sobre todo, como espacio de reencuentro entre generaciones y como lugar de introspección y posmemoria.

Género menor dentro de los estudios literarios (Sierra Blas, 2002: 122), las cartas privadas funcionan como documento auxiliar en el trabajo de investigación de los historiadores, sirviendo asimismo como fuente de conocimiento para nutrir la historia de las mentalidades y «la reconstrucción

de sucesos de la vida cotidiana» (Doll, 2002: 35). A lo largo de los siglos, la carta ha vehiculado informaciones diversas (desde comunicaciones diplomáticas y judiciales hasta declaraciones de amor, pasando por noticias personales, sociales o políticas) que han servido para «expresar gratitud, manifestar alegría, formular lamentaciones, consejos, recomendaciones, para convocar, exhortar, consolar, pedir un favor, exponer un juicio o insinuar un proyecto» (Mestre, 2000: 14).

Textos que nacen para tener un consumo privado, algunos terminan, tiempo después, siendo una fuente valiosa para explorar, enriquecer y construir la memoria colectiva (Torras, 1998: 5).

Así, tal como señala De Marco, estas «formas discursivas aparentemente banales pueden ser resignificadas cuando son puestas en relación con otros textos» (De Marco, 2008) y también con tiempos y contextos distintos a los de su gestación.

En el ámbito audiovisual, este registro testimonial —la carta— suele ceñirse a una voluntad del cineasta por evidenciar la relación entre la emisión de su relato y la recepción del mismo por parte del público, que se convierte en el verdadero destinatario de la correspondencia fílmica. En *Cartas desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1957), su director ilustra un viaje a la Siberia presente y pasada mediante un emisor que, en *off*, escribe a un destinatario desconocido. Otros trabajos que, como el referido, construyen la carta expresamente para la película, serían *Carta para Jane* (*Letter to Jane*, Jean-Luc Godard, 1972), *Una carta a Freddy Buache* (*Lettre à Freddy Buache*, Jean-Luc Godard, 1982), *Carta a mi hermana* (*Lettre à ma soeur*, Habiba Djahnine, 2006) o *Correspondencia(s)* (VV. AA., 2009-2011), un conjunto de video-cartas que se intercambiaron cinco parejas de cineastas consagrados, como Jonas Mekas, Isaki Lacuesta o Naomi Kawase, entre otros.

Sin embargo, en algunas películas la carta funciona a modo de legado, esto es, como espacio en el que generaciones posteriores a la que perteneció su emisor leen y reconstruyen un pasado que por edad no les pertenece, pero en el que de alguna forma parecen reflejarse. En estos casos, las cartas funcionan como documentos heredados, que el cineasta recupera para, con ellos, armar el puzle de un acontecimiento o una biografía hasta entonces desconocida para él.

«Emblemas del recuerdo» (Hirsch, 1997: 5), aquí las cartas certifican una falta que perdura en el día a día de quienes las recuperan, jugando un doble papel: por un lado funcionan como pruebas

de la existencia de unas vidas determinadas y, por el otro, operan como documentos contenedores de enigmas e interrogantes. Además, en estos documentales las cartas evocan la contradictoria convivencia entre ausencia y presencia inherente al género epistolar, pues en toda correspondencia el destinatario está físicamente ausente pero es invocado en el momento de la escritura y, en el momento de la lectura, el emisor solo está presente en el trazo caligráfico o en boca de quien lo lee (Soto, 1996: 155). Así, en las películas que analizaremos, el documentalista se convierte en una especie de médium que invoca a los ausentes, devolviéndoles la voz mediante estas herencias que dejaron por escrito, pero interviniendo a la vez en la forma que toman estas reapariciones.

A lo largo de las páginas que siguen trataremos de dilucidar los modos y estrategias con los que cineastas como Maite García Ribot, Alejandro Alvarado, Concha Barquero y Carolina Astudillo ponen en escena en sus obras las correspondencias de quienes vivieron un tiempo convulso. Sin embargo, esta aproximación se da desde lugares distintos. Así, mientras que *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015) y *Pepe el andaluz* (Alejandro

**ORIGINALMENTE DE CONSUMO
PRIVADO, LAS CARTAS PUEDEN
CONVERTIRSE, TIEMPO DESPUÉS, EN UNA
FUENTE VALIOSA PARA ENRIQUECER
LA MEMORIA COLECTIVA**

Alvarado y Concha Barquero, 2012) se insertarían dentro de lo que Hirsch denomina «posmemoria familiar» (2012: 22), en tanto sus realizadores mantienen lazos de sangre con los protagonistas de un tiempo aciago, *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014) plantea una «posmemoria filiativa», esto es, una posición con el pasado que no es tanto identitaria como generacional, pues Astudillo, nacida y crecida en la dictadura chilena, si bien no es nieta «legítima» de las víctimas de la guerra (Sosa, 2013: 76), se siente igualmente heredera de una memoria traumática que luego en su película también va a resignificar. Y es este trabajo de recontextualización de los testimonios, los archivos y las cartas compartidas aquello que ubica a estas tres películas en el grupo de producciones documentales contemporáneas que, como señalan Josetxo Cerdán y Miguel Fernández a propósito de *Soldados anónimos* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrotá* (Jorge Tur, 2013), «nos hablan de cómo el pasado pragmático se puede construir más allá de las prácticas efectistas del documental institucional» (Cerdán y Fernández, 2017: 195).

2. DE ABUELOS A NIETOS: CARTAS A MARÍA Y PEPE EL ANDALUZ

A diferencia de *El gran vuelo*, *Cartas a María* y *Pepe el Andaluz* son documentales performativos protagonizados por un yo situado en una tercera generación (la de los nietos) que persigue rastrear, a través de la creación de una película documental, pasajes hasta entonces poco iluminados de sus respectivas memorias familiares —y de la memoria político-social e histórica en la que aquellas se enmarcan—. En ambos casos, por lo tanto, los documentalistas juegan un doble papel: por un lado, el del investigador/a que, mediante vaciados en hemerotecas, videotecas y archivos, recupera, reedita y reinterpreta imágenes pretéritas de dominio público para retrotraer al espectador a la época de la Guerra Civil, la dictadura franquista

y el exilio; y, por otro lado, interpretan también el rol del descendiente, esto es, de quien hereda un álbum familiar —y, como veremos, unas cartas— y por ello siente el deber de poner nombre y apellido a los retratos, o de leer entre líneas aquellos pasajes de críptica escritura.

El detonante de *Cartas a María*, premio al mejor documental del Festival Cinespaña de Toulouse 2015, es la enfermedad de Alzheimer que sufre el padre de la directora, un mal que obliga a esta última a iniciar un viaje a través del cual debe develar y reconstruir la historia de su abuelo Pedro. Miliciano anarquista de la Columna Durruti, su abuelo estuvo preso en distintos campos de internamiento, y finalmente murió en Burdeos víctima paradójica de un bombardeo aliado. Desde 1937 hasta 1943, Pedro escribió medio centenar de cartas a su mujer, María, y a sus hijos, Pedrín y Flores, este último padre de la documentalista. Son precisamente estas cartas las que ella descubre entre los libros de su tío. Y es a partir de ellas que se propone llenar de significado unas palabras («anarquista», «guerra», «exilio») que cuando era pequeña escuchaba en las conversaciones adultas y que a ella le sirvieron para construirse una especie de leyenda alrededor de la figura de ese abuelo que nunca conoció. De hecho, seleccionando algunos

Cartas a María (Maite García Ribot, 2015).
Imagen de una de las cartas de Pedro a María,
recuperada por la documentalista.



fragmentos de esas cartas, y sobreimprimiéndolos sobre una pantalla negra, García Ribot convierte las epístolas en una especie de interludios que dan pie a los ejes destacados de la biografía olvidada de su abuelo: el trauma sufrido por la separación forzosa, el hambre de la posguerra, el miedo a la muerte, los trabajos forzados, la tristeza, pero también cierta esperanza por el regreso a Gérjal —el pueblo de Almería en el que María se quedó, junto a sus hijos, esperando—.

CON SU PROYECTO FÍLMICO, GARCÍA RIBOT PERSIGUE EXPLORAR Y RECONSTRUIR UN TERRITORIO HISTÓRICO Y SENTIMENTAL POR EL QUE NADIE TRANSITABA DESDE HACÍA SETENTA AÑOS

Uno de los rasgos característicos de las producciones realizadas por segundas y terceras generaciones es que en ellas, tal y como señala Ana Amado, los autores «traducen la lengua heredada a la propia», para así solapar con su voz «la voz de la potestad» y «reemplazarla por un nuevo inventario» (Amado, 2004: 59). En *Cartas a María*, y de igual modo que ocurrirá en *Pepe el Andaluz*, la presencia de la documentalista se evidencia de manera clara a través de un relato en primera persona en voz *over*, esto es, de un espacio de enunciación en el que García Ribot expresa sus motivaciones, inquietudes y propósitos para con su proyecto fílmico, con el cual persigue explorar y reconstruir un territorio histórico y sentimental por el que nadie transita desde hace setenta años. De este modo, su voz no sirve para apropiarse de la correspondencia incompleta de su abuelo —pues a ella únicamente accedemos a través de la palabra escrita—, sino para posicionarse y evidenciarse como heredera de un pasado y como intérprete del mismo. Así, como en otros films de posmemoria, especie de «películas en proceso» (Ortega,

2007: 38) o «*work-in-progress* fílmicos» (Kriger, 2007: 37), el trabajo mismo de recuperación de una historia ajena y de relectura y puesta en escena de la misma queda expresamente visibilizado a lo largo de la cinta, a partir de la subjetividad de la directora. La voz de la cineasta se contrapone, así, a la supuesta objetividad del narrador omnisciente y a la también aparente autoridad del testimonio propias del documental clásico, al tiempo que hace de puente entre los aspectos subjetivos y los marcos sociales del acto de recordar. Asimismo, mediante la inclusión del género epistolar, García Ribot establece indirectamente un diálogo imposible —por darse entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos— entre abuelo y nieta; un diálogo que, aunque en cierto modo ficticio porque no se dio en el pasado ni se dará en el futuro, ins-taura, en el momento de enunciarse, una temporalidad propia que solo existe en el aquí y ahora de la narración documental¹.

A nivel visual, García Ribot ilustra este juego de temporalidades mediante el recurso de imágenes de archivo de la época. Son imágenes que muestran, en un ralentizado blanco y negro, edificios destruidos por las bombas, paisajes desolados, trabajadores de una fábrica, y hombres, mujeres y niños con fardos, escapando del horror. Del pasado, la documentalista recupera también fotos familiares, que proyecta en pantalla y comenta con la minuciosidad de quien pretende desvelar sentimientos, miedos y anhelos ancestrales. Sin embargo, la cinta no está copada únicamente de este tipo de material de tintes elegíacos, sino que el pasado convive con el presente de la enunciación, que García Ribot anima con imágenes en color de lugares y personas. De hecho, la documentalista decide volver sobre los pasos de su abuelo y transitar los mismos espacios por los que aquel pasó: Gérjal, los Pirineos, la frontera de Bourg-Madame, el campo de Septfonds, Toulouse, el campo de Le Vernet, las islas del canal de la Mancha y Burdeos, ciudad en la que Pedro finalmente se reencuentra con su hermano, pero en la que halla también su

propia muerte. De este modo, a través de los paisajes que recorre («testigos de su paso, y ahora del mío», reconocerá García Ribot en un momento de la cinta), pero también de las cartas que hereda de él, la cineasta traza un hilo invisible que la conecta con su antepasado desaparecido, una conexión que fortalece el ramaje de un árbol genealógico justo en el momento en que este empezaba a flaquear a causa de la enfermedad de su padre. El final del film es muy significativo al respecto: García Ribot apunta con su cámara a un cielo azul en permanente movimiento,

y afirma que, tras su viaje físico y emocional por el pasado, se siente más cerca de su padre y de su abuelo. Pese a caminar en direcciones opuestas (su padre hacia el olvido, ella hacia la memoria), reconoce que, concluido su recorrido, «es como si la rendija que se abrió setenta años atrás en nuestras vidas por fin acabara de cerrarse». Y, en parte, dicho objetivo lo alcanza gracias a unas cartas que no solo la acercan al periplo vital de su abuelo, sino que fortalecen una relación paterno-filial abocada irremediablemente a la desmemoria y al extrañamiento.

Otro de los documentales en los que la voz del nieto se entrelaza con una correspondencia pretérita es *Pepe el andaluz*, valedor del premio del público al mejor documental en el 16º Festival de Cine de Málaga 2013. Dirigida por Concha Barquero y Alejandro Alvarado, allí este último se propone, igual que García Ribot, esclarecer la biografía de su abuelo Pepe, sargento del bando nacional que terminó sus días en Argentina y del que él solo conservaba una foto y demasiadas preguntas. También desde una explícita primera persona, Alvarado expresa su necesidad como descendiente de poner nombres y rostros a una historia obnubilada por el paso de los años y los secretos. Mediante imá-

genes de archivo, fotos antiguas y entrevistas a su madre, abuela, tíos y prima, el cineasta intenta reconstruir una vida que le es ajena pero que, pese a ello, marca su presente y el de su familia. Y lo hace, como García Ribot, emprendiendo un viaje que lo lleva a Córdoba, Málaga, Toronto, Bogotá y, finalmente, Buenos Aires. Las cartas que Pepe envió

a su mujer, María, cobran aquí también un marcado protagonismo, así como la propia María, abuela del director (y que fue esposa de Pepe) y depositaria de más detalles acerca del desaparecido de lo que incluso los directores del film esperaban. Alvarado inscribe las

**ALVARADO EXPRESA SU NECESIDAD
COMO DESCENDIENTE DE PONER
NOMBRES Y ROSTROS A UNA HISTORIA
OBNUBILADA POR EL PASO
DE LOS AÑOS Y LOS SECRETOS**

misivas en su pesquisa a través de la lectura en voz alta de algunos fragmentos, pasajes impregnados de inquietud y de nostalgia en los que el remitente inmortaliza sus ganas de reencontrarse con sus seres queridos y describe la dureza de su vida lejos del hogar. En este punto, las cartas que escribe Pepe al poco tiempo de su marcha se convierten, como señala Sierra Blas refiriéndose a esta práctica de la comunicación escrita, en un «medio de supervivencia, ya que supera las distancias y el olvido» (Sierra Blas, 2002: 124). Pero, además, al ser leídas en el siglo XXI, estas permiten al director establecer un diálogo fantasmal con los ancestros, con los que él se reconoce (pues comparte un extraordinario parecido físico con su abuelo) pero con los que, también, labra una amarga distancia. De hecho, la imagen mitificada que su mente infantil construyó de su abuelo desaparecido toma, al final de la cinta, la forma de algo más tangible y, por ello, menos reparatorio: la de un hombre que fue sargento del bando insurrecto y que, tras pasar tres años en la cárcel condenado por un delito de usurpación de funciones y de estafa, huyó de su país en busca de trabajo y terminó creando una nueva familia y abandonando a su suerte a su mujer y sus hijos españoles.

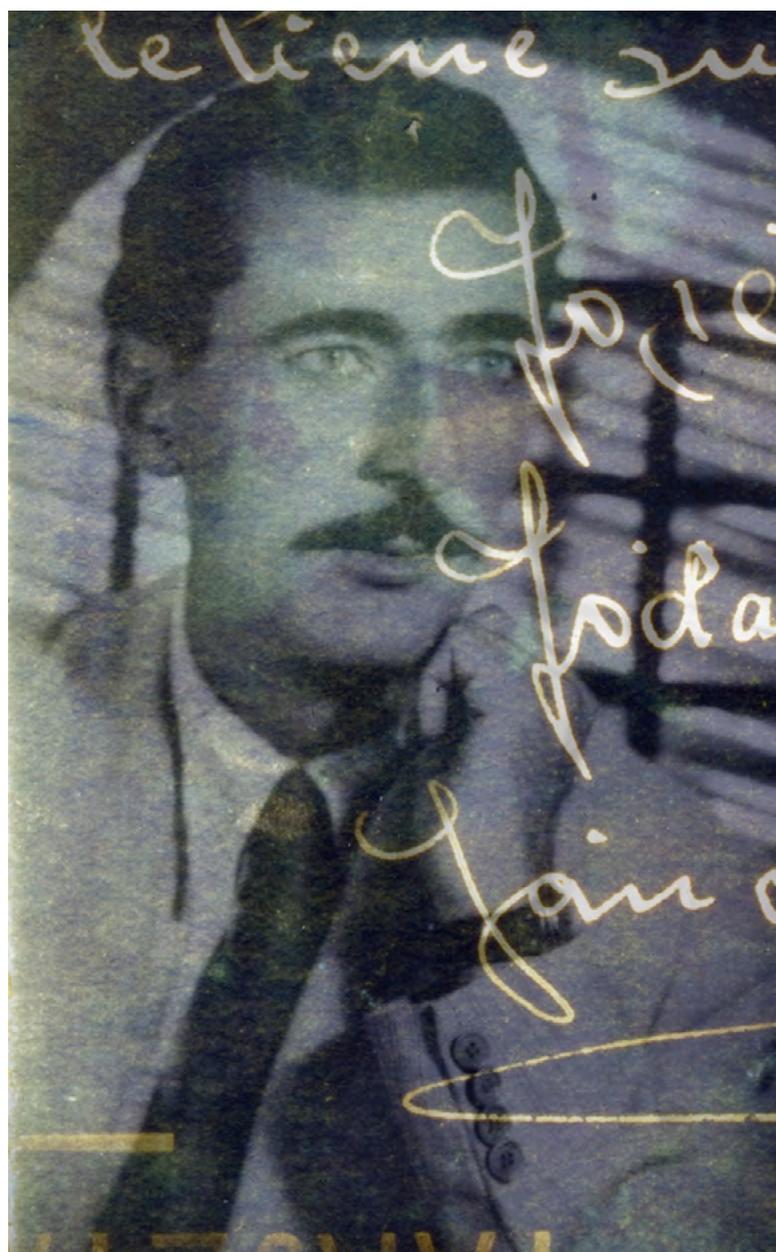
Las entrevistas que Alvarado hace a su abuela están impregnadas de silencios y reparos a contar qué sucedió en el pasado. Estas reticencias señalan, en realidad, la huella y el vacío que dejó Pepe en la vida de María. Pepe se dibuja, así, como un enigma, alguien de quien solo se tiene un nombre y un retrato. Su desaparición se atribuye, en un principio, a la pobreza y a la necesidad de ganarse la vida a través de la emigración, y el trauma en el que los directores indagan es el del incumplimiento de una promesa: un regreso que nunca sucedió. Esta parece ser la versión consensuada por los hijos de María y ella misma, una reconstrucción pactada por conveniencia pero inestable, en la que fácilmente emergen las narraciones contradictorias y se resquebraja cuando Alvarado empieza a hurgar. El proceso de investigación se plantea desde el inicio del film, y el primer recurso a los registros oficiales, que son inexactos o incompletos y, la mayoría de las veces, no guardan siquiera el nombre del abuelo, lleva a los directores a centrarse, para la construcción de su relato, en las fuentes de experiencia subjetiva y a revisar materiales domésticos como fotografías y, por supuesto, las cartas.

Las epístolas ejercen aquí de desencadenante del secreto de María y plantean la amplitud de cuestiones que suscitará la figura ausente de Pepe. Tras hacerse de rogar, María muestra a su nieto las cartas de Pepe que le llegaban desde Argentina, y también una misiva anónima que parece tajarse la historia de espera de María con un contundente «Pepe se fue con una mujer y se fue a la provincia de Buenos Aires. Disculpe por no poner mi nombre. Adiós». Esta información supone un giro en el documental, pues a partir de entonces María cobra protagonismo, así como su historia en tanto madre sola en Argelia, lugar al que emigra en busca de trabajo para alimentar a sus hijos después del abandono de Pepe y en el que pronto la asola otra guerra. Y cuando Alvarado, con fascinación arqueológica, re-enuncia las palabras de su abuelo para María, a través de la lectura de las cartas, invoca un «otro» antepasado, un Pepe más

apasionado y sentimental que el que se había mostrado desde las voces de sus descendientes, como si ese trazo manual que vemos en pantalla sirviera de enlace con un personaje no ya evasivo sino vulnerable. Es un ausente que verbaliza su amor presuntamente incondicional y eterno: «tú vive tranquila, que tu Pepe no te olvidará». El material epistolar es, así, el único que permite trascender la ambigüedad de las imágenes y que proporciona acceso al Pepe que conoció María, por transitorio y falsario que este hubiera podido ser.

Al final del film, Alvarado va en busca de los descendientes argentinos de su abuelo y, aunque

Pepe el andaluz (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012). Imagen y caligrafía de Pepe en uno de los fotogramas del documental.



Pepe, ya muerto, permanecerá opaco en el relato, los recuerdos de sus parientes esbozarán todavía otra identidad para él desconocida en esa especie de retrato caleidoscópico que es la película: la de un esposo mujeriego y padre excéntrico, imagen muy distante a la del temible sargento del Cuerpo de regulares de Melilla que constaba en un aséptico registro biográfico. En este punto, es otro documento doméstico que guarda su familia argentina el que opera como vínculo analógico para la recuperación de la memoria y como lugar de reencuentro espectral. Se trata de un *cassette* que conserva intacta una huella de Pepe: su voz, que la cinta custodia en una melodía nostálgica que cruzará el océano con su nieto para cerrar el film junto a María. Es este el punto culminante de la película: María escucha emocionada cómo Pepe canta (le canta) un tango que la devuelve a un pasado que también su nieto de algún modo ha visitado. Se trata de un último gesto de amor («nostalgia de escuchar tu risa loca, de sentir junto a mi boca como un fuego tu respiración», canta Pepe) de quien desapareció de una familia que, muchos años después, se obstina en seguir recordándolo.

Cartas a María y Pepe el andaluz se presentan, pues, como documentales en los que la memoria va tejiéndose y destejiéndose con los pedazos que sus respectivos directores recogen de un relato familiar al que le siguen faltando, sin embargo, algunas piezas. De ello se desprende que una y otra película sean, además de documentales performativos y autobiográficos, viajes dolorosos al pasado y al presente o, dicho de otro modo, intentos frustrados por descifrar un lenguaje heredado (unas cartas, unos álbumes, unas historias) que, la mayor parte del tiempo, resulta extraño y se resiste a una lectura unívoca.

3. LA VOZ ÍNTIMA Y LO POLÍTICO: EL GRAN VUELO

A diferencia de los documentales anteriores, en *El gran vuelo* (premio al mejor documental en el

18º Festival de Málaga 2015 y en Alcances 2015), Astudillo sitúa su subjetividad y el proceso de su investigación en un segundo plano para dar voz a Clara Pueyo. Militante comunista exiliada en Francia en 1939, en 1941 Pueyo fue detenida en Barcelona y encarcelada en la prisión de Les Corts por su labor clandestina en la reestructuración del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña). El metraje está conformado a partir de imágenes de archivo, extraídas en su mayoría de las películas familiares de finales de la década de los años treinta y cuarenta. Se trata de películas domésticas de la alta burguesía catalana y valenciana, que en su origen «apelan al modo de lectura privado» (Odin, 2007: 201), pero que Astudillo resignifica a través de un expresivo montaje para otorgarle el valor de documento público y para reflexionar sobre las desigualdades de clase y de género de aquella España convulsa (Quílez, 2016: 86). Desde una perspectiva formal, los materiales y líneas ensayísticas del film se condensan en una voz en *off* masculina que orienta la lectura de las heterogéneas imágenes. Con la excepción de un breve fragmento en el que diferentes voces recitan los nombres de once fusiladas, solo hay otra voz distinta a la del narrador: la de Clara Pueyo (interpretada por una actriz) leyendo algunos fragmentos de sus propias cartas, que devienen así sujeto e instancia privilegiada en la enunciación².

Es a partir del personaje de Pueyo, desvanecido tanto con respecto a los datos certeros que se tienen de su biografía como a lo que pudo ocurrirle tras fugarse de la prisión, que Astudillo apela a una suerte de experiencia colectiva de las mujeres militantes durante los años que nos llevan de la Segunda República Española hasta la cruda primera posguerra, períodos durante los que la protagonista fue una prolija y ávida escritora de cartas y notas. Puesto que *El gran vuelo* se propone como una reflexión a partir del material de archivo, las cartas de Pueyo se integran en este tejido plástico y semántico como el material más personal, cercano y certero —aunque no concluyente— del que la

realizadora dispone para acceder no solo a la reconstrucción de la biografía de la militante sino, especialmente, a su dimensión emocional. Como en los documentales ya analizados, las palabras de la joven comunista —dirigidas a su hermano recluso en un campo de concentración, a compañeras de militancia y a sus amantes—, se erigen en una suerte de conexión directa con la experiencia del conflicto y sus ramificaciones en lo íntimo.

El acceso a estas expresiones de la vivencia sentimental de Pueyo desplazan el conflicto desde la esfera político-económica habitual en las narraciones historio-gráficas del período hacia una interrogación acerca de los modos de vivir y negociar la igualdad de género en el seno de las organizaciones revolucionarias: «Pero la vida es también lucha diaria, el sufrimiento de los demás, [...] y ya no podemos esperar nada para nosotras», reconoce la protagonista

en una de estas epístolas. De hecho, a medida que avanza el documental gana en peso y contundencia una de las hipótesis posibles que podrían explicar la desaparición de Pueyo de la faz de la tierra. Perseguida por el régimen y tratada con desconfianza por la dirección del PSUC, su fuga de la prisión de Les Corts coincide con la de otros dirigentes comunistas, presos en La Modelo: Albert Assa, Antonio Pardinilla, Manuel Donaire y Ángel Olaya. Este exitoso plan de evasión, conocido como «el gran vuelo», no fue visto con buenos ojos por parte de un sector de la militancia, que consideró que, bajo la orden de liberación falsificada que permitió su salida, subyacía una posible delación de compa-

ñeros y una evidente relación de connivencia con las potencias imperialistas por parte de todos ellos (Hernández, 2001: 730). Además, antes de su fuga, Pueyo fue duramente criticada por algunos de sus compañeros por la relación extramarital que mantuvo con Assa. En una carta, Pueyo se quejará a Pardinilla, secretario general del partido, sobre esta falta de empatía frente a quienes, pese a los errores cometidos, se dejaron la piel por la causa comunista. ¿Hubiera sido tan contundente el rechazo y tan dura la crítica si, en vez de una mujer, Clara Pueyo hubiera sido un hombre? Esto es precisamente lo

que parece preguntarse en este escrito, cuando asegura que «se han disculpado a otros cosas que ni se han intentado comprender en mí».

A diferencia de las Marías receptoras de cartas en los films de Ribot y Alvarado y Barquero —ambas espejo de los hombres ausentes y de los jóvenes directores que van en su búsqueda—,

Pueyo es el sujeto principal de este film y el personaje que escribe y estructura la historia. En la primera persona dialógica de las cartas de Pueyo se alza recurrentemente la contradicción que traspasa su experiencia vital, aquella que la constituye como un péndulo oscilante entre el ascetismo militante y un humanismo tintado de lo femenino, que reclama la necesidad de los afectos y cuidados y que se debate en el seno de un partido masculinizado y disciplinario. Es en este sentido que las misivas escritas por Pueyo funcionan como forma de expresión «autoginográfica», esto es, como un tipo de escritura que, si bien surge de lo personal, interactúa «con los discursos culturales y sociales



El gran vuelo (Carolina Astudillo, 2014).
Uno de los pocos retratos conservados de Clara Pueyo.

de su contexto de producción» que representan a esa mujer que escribe «como un individuo de segunda» (Torras, 1998: 30).

Finalmente, las cartas y anotaciones de Pueyo también marcan los puntos finales de la narración que queda de ella: serán objeto del escrutinio por parte de las autoridades del régimen, que buscarán entre sus palabras las pruebas para condenarla y, además, desencadenarán la desconfianza que le profesará el partido después de su evasión. A lo largo del film, Astudillo construye, desde el testimonio íntimo de la militante y con una precisión arqueológica parecida a la de Peter Forgács, una reflexión ensayística alrededor de la producción sesgada de las imágenes y universaliza su condición de olvidada múltiple: por ser mujer, pobre, militante y disidente (Yusta, 2004: 63). Las propias palabras de Pueyo, si no son precisas en cuanto a hechos, sí son inapelables con respecto al desencaje de la protagonista en relación con las categorías identitarias que le disponía su contexto. Un desencaje que remite a la marginación que sufrieron (y sufren todavía) las mujeres en las representaciones que el patriarcado hace de sus cuerpos y los roles que tiene encomendados. Imágenes que Astudillo recupera y que, a través de las cartas de Pueyo y de ese narrador en el que ella se proyecta, cuestiona sin pausa ni descanso.

4. CONCLUSIONES

Los trabajos aquí analizados se esfuerzan por romper lo que Alvarado y Barquero denominarían un «silencio-losa» (2015: 128) que pesa sobre una memoria agujereada, de la que los mismos directores comentan: «hemos compartido en la escuela los mismos manuales de historia con extensas lagunas de contenido en lo concerniente al franquismo» (Alvarado y Baquero, 2015: 130). Aunque estas tres películas no han gozado del impacto y difusión que han podido tener otros productos audiovisuales auspiciados por instituciones públicas y medios de comunicación, son films relevantes

cuyo análisis arroja luz sobre la representación del pasado y sus relaciones con el presente. La relativa sencillez de sus respectivos procesos de producción permite la libertad creativa y la presencia de la impronta personal del documentalista en cada una de estas películas. Las tres han circulado por importantes festivales de cine documental de ámbito nacional e internacional, donde han obtenido reconocimientos, y todas ellas forman parte del catálogo de Filmin, una plataforma española de cine y series *online*. Las tres han suscitado debates en circuitos alternativos a los comerciales y en proyecciones populares en centros culturales, ateneos o asociaciones para la memoria. Son, pues, películas que ocupan un espacio nada despreciable dentro del cine español documental contemporáneo.

En tanto que documentales que trabajan con la memoria familiar (y también la colectiva), la presencia que en ellos ocupan las cartas es, en los tres casos, estructural. El recurso a las epístolas restituye las palabras de los ausentes y sitúa sus discursos en el mundo, aun en modo de versiones manifiestamente subjetivas. Además, desde una perspectiva funcional, estos documentos han suplido los vacíos de los registros oficiales, ya sea por descuidos o por supresiones administrativas programadas, ya sea por la sistemática omisión del ámbito emocional en la tradicional cultura archivística. Las cartas de estos films constituyen una fuente textual —una pieza que los directores desempolvan como el arqueólogo haría con un útil por clasificar—, pero en su formalización audiovisual también emergen sus cualidades plásticas y sentimentales. De hecho, en los tres ejemplos analizados, las cartas han sido heredadas por una generación que, habiendo sido formada en una cultura predominantemente audiovisual, recurre a la imagen como medio para encauzar Historia, memoria familiar y memoria colectiva. Las palabras de los ausentes, más allá de la semántica, están constituidas por el trazo, un traslado del gesto a la escritura que, cuando se presenta ante la cámara,

atraviesa la mediación subjetiva del director —sea esta, como hemos visto, bien explícita o pretendidamente inexistente— y propone al espectador un vínculo directo con la figura ausente, al modo de la huella fotográfica del Barthes después de la semiótica (1980). Este trazo y voz recupera una suerte de espacio en el mundo histórico o, por lo menos, en el relato, que privilegia la vivencia a la evidencia. De modo similar a las fotografías familiares, las películas caseras o las versiones y relatos que conservan y les regala la generación anterior, las cartas abren un espacio de conexión intergeneracional en el que las herencias se entrelazan con lo genuinamente propio, esto es, con las reflexiones personales de los documentalistas y con las ficciones y fabulaciones que elaboran como explicación tentativa a los secretos y contradicciones del pasado. De esta forma, la Historia se recrea desde la intersubjetividad y los afectos.

En síntesis, las cartas concilian la macrohistoria y la microhistoria desde la mirada de los que revisan documentos, desde otro tiempo, para alumbrar aquellas zonas silenciadas de la memoria, sea esta familiar (como especialmente ocurre en las dos primeras películas analizadas), sea esta de cariz más histórico y documental (como encontramos en el film de Astudillo). Legados escritos por otras generaciones, en los tres casos se trata de papeles de los que los cineastas se apropiaron para releerlos desde el prisma de un nuevo contexto (el del presente de la realización). Sus lecturas conforman, en última instancia, nuevas versiones de un pasado que todavía sigue proyectándose —con sus luces y sombras— en nuestra vida cotidiana.

NOTAS

- * Este artículo se inscribe como resultado de dos proyectos I+D, «Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX» (Ref. HAR2016-77416-P) y «Articulaciones del género en el

documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional» (Ref. PGC2018-097966-B-I00). Ambos proyectos están financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

- 1 Este encuentro epistolar de tintes fantasmales con el familiar desaparecido lo hallamos también en películas como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) o *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), ambas dirigidas por hijas de desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. En ellas, las cineastas interpelan los legados familiares —entre los que se encuentran las cartas que sus padres les escribieron desde la clandestinidad, siendo ellas unas niñas— para reconstruir, desde el espacio de lo íntimo y subjetivo, el pasado traumático de sus progenitores y del país en el que nacieron (Quílez, 2010).
- 2 En su siguiente y hasta la fecha último documental, *Ainhoa, no soy esa* (2018), Astudillo recurrirá de nuevo a la escritura de lo íntimo para dar voz al ausente, al desaparecido. Mediante vídeos caseros y la lectura profunda de los diarios personales que Ainhoa Mata escribió antes de suicidarse, la documentalista teje un retrato alternativo de la España de los noventa, al tiempo que reivindica la literatura femenina como espacio para hacer emerger un ser-mujer históricamente subyugado al poder masculino.

REFERENCIAS

- Alvarado, A., Barquero, C. (2015). El ausente, los presentes y nosotros (Ética y performatividad en *Pepe el andaluz*). En M. Álvarez, H. Hartzmann e I. Sánchez Alarcón (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 125-136). Madrid: Iberoamericana.
- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 45-82). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Araña, N., Quílez, L. (2017). Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En L. Quílez y J. C. Rueda (eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y*

- producciones culturales en el siglo XXI (pp. 21-38). Granada: Comares.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Cerdán, J. (2015). No hacer nada. En M. Álvarez, H. Hartzmann e I. Sánchez Alarcón (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 33-58). Madrid: Iberoamericana.
- Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2017). Memorias y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante*, 23, 187-198.
- Cueto, R. (2007). El videoblog o la privacidad globalizada. En V. Domínguez (ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital* (pp. 19-37). Oviedo: Universidad de Oviedo y Festival de Cine de Gijón.
- De la Torre, M. (2015). Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5), 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>.
- De Marco, V. (2008). La memoria histórica en el territorio epistolar del exilio republicano español: las cartas en los relatos de Max Aub. En *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP y FAHCE. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.308/ev.308.pdf.
- Doll, D. (2002). La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos. *Signos*, 35(51-52), 33-57. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003>.
- Font, D. (2008). A través del espejo: cartografías del yo. En G. Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 35-52). Madrid: T&B Editores.
- Hernández, F. (2001). *La prisión militante. Las cárceles de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kruger, C. (2007). La experiencia del documental subjetivo en Argentina. En M. J. Moore y P. Wolkowicz. (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33-49). Buenos Aires: Librería.
- Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el «yo» en el cine de no ficción. *Comunicación y medios*, 26, 12-22.
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya.
- Mestre Sanchís, A. (2000). La carta, fuente de conocimiento histórico. *Revista de Historia Moderna*, 18, 13-26. <https://doi.org/10.14198/RHM1999-2000.18.01>.
- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, 57-58(2), 197-217.
- Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Quílez Esteve, L. (2010). En el nom del pare. Postmemòria, intimitat i dol en *Papá Iván i Encontrando a Víctor*. *Quaderns de cine*, 5, 77-84.
- (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y la Argentina contemporáneas. *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 14 (20), 47-75.
- (2016). Feminine resistances: the figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 8(1), 79-93. https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79_1.
- Sánchez Alarcón, I., Jerez Zambrana, A. (2013). ¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes. *Historia y comunicación social*, 18, 299-311. http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44244.
- Sierra Blas, V. (2002). Hablando de cartas... Usos y funciones de la correspondencia en la época contemporánea. *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, 10, 121-140.
- Sosa, C. (2013). Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina. *Journal of Romance Studies*, 13(3), 75-87. <https://doi.org/10.3167/jrs.2013.130307>.

- Soto Vergara, G. (1996). La creación del contexto. *Onomazein*, 1, 152-156. Recuperado de http://onomazein.lettras.uc.cl/Articulos/1/10_Soto.pdf.
- Torras, M. (1998). *La epístola privada como género: estrategias de construcción*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Yusta, M. (2004). Rebeldía individual, compromiso familiar, acción colectiva: las mujeres en la resistencia al franquismo durante los años cuarenta. *Historia del presente*, 4, 63-92.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.

DIÁLOGO CON LA AUSENCIA: LA EPÍSTOLA COMO HERENCIA DEL PASADO TRAUMÁTICO EN EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Resumen

Recientemente han emergido un conjunto de películas documentales que recuperan la memoria de una generación que, paulatinamente, está desapareciendo. De entre estos ejercicios, firmados en muchos casos por cineastas nacidos en democracia, destacan aquellos que ponen como centro narrativo las cartas personales escritas por quienes sufrieron la Guerra Civil y el franquismo. Se trata de legados que los documentalistas recuperan para establecer, con ellos, un diálogo imposible con el desaparecido; un diálogo que les permite indagar en la memoria familiar o colectiva de unos años marcados por la violencia y el terror totalitario. Este artículo se propone reflexionar, a partir del análisis de *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012), *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014) y *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015), sobre estas nuevas subjetividades y sobre cómo, a partir de la epístola, es posible reivindicar audiovisualmente ciertos olvidos de la historia de España.

Palabras clave

Documental; género epistolar; posmemoria; guerra civil; memoria familiar.

Autoras

Laia Quílez Esteve es profesora agregada en la Universitat Rovira i Virgili. Es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Teoría de la Literatura, ha sido la investigadora principal del proyecto «Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la Transición democrática». Sobre este tema ha publicado varios artículos y ha co-editado el libro *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo* (Comares, 2017). Actualmente dirige el proyecto «Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional» (Ref. PGC2018-097966-B-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades). Contacto: laia.quilez@urv.cat.

Núria Araüna es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Antropología Social y Cultural, doctora en Comunicación y máster en Documental Creativo. Ha participado en proyectos dedicados a las identidades culturales (particularmente de género) en el audiovisual, y ha co-editado junto a Frederik Dhaenens y Sofie Van Bauwel *Historical, temporal and Contemporary Trends on Gender and Media*, en el *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* (Intellect, 2018). Contacto: nuria.arauna@urv.cat.

Referencia de este artículo

Quílez Esteve, L., Araüna, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.

DIALOGUE WITH ABSENCE: THE EPISTLE AS INHERITANCE OF THE TRAUMATIC PAST IN CONTEMPORARY SPANISH DOCUMENTARIES

Abstract

A recent trend in Spanish documentaries has been to recover the memory of a generation that is progressively disappearing. Notable among the filmmakers engaging in this practice, who in many cases were born since the Spanish transition to democracy, are those who use personal letters written by the victims of the Civil War and the Franco dictatorship as a narrative focus. These letters are represented as legacies recovered by the filmmakers to establish an impossible dialogue with their deceased authors, a dialogue that allows them to delve into the familial and/or collective memory of a period marked by totalitarian terror and violence. Through an analysis of the films *Pepe el andaluz* [Pepe the Andalusian] (Alejandro Alvarado and Concha Barquero, 2012), *The Great Flight* (El gran vuelo, Carolina Astudillo, 2014) and *Cartas a María* [Letters to Maria] (Maite García Ribot, 2015), this article explores the subjectivities created by these epistolary dialogues and how they can shed light on certain blind spots in Spanish history.

Key words

Documentary Film; Epistolary Genre; Postmemory; Spanish Civil War; Familiar Memory.

Author

Laia Quílez Esteve holds a PhD in Media Studies from Universitat Rovira I Virgili (Spain), where she works as a researcher and professor. She was principal investigator for the project "Second-Degree Memories: Postmemory of the Civil War, the Franco Dictatorship and the Transition in Contemporary Spain". She has published several articles on this topic and co-edited the book *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo* (Comares, 2017). She is currently directing the project "Articulations of Gender in the Contemporary Spanish Documentary: An Intersectional Perspective" (Ref. PGC2018-097966-B-I00, Ministry of Science, Innovation and Universities). Contact: laia.quilez@urv.cat

Núria Araüna is a lecturer at Universitat Rovira I Virgili. She holds Bachelor's degrees in Media Studies and in Social and Cultural Anthropology, a Master's in Creative Documentary, and a PhD in Communication. Her research focuses on cultural identities (particularly gender) in film, and she has recently co-edited (with Sofie Van Bauwel and Frederik Dhaenens) the special issue "Historical, Temporal and Contemporary Trends on Gender and Media" of the *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* (Intellect, 2018). Contact: nuria.arauna@urv.cat.

Article reference

Quílez Esteve, L., Araüna, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.

Edita / Published by



Licencia / License



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