

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

ALBERTO BERZOSA
JOSETXO CERDÁN

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

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

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

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

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

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

SOBRE MOVILIDAD, ARCHIVOS FÍLMICOS E IMÁGENES HOMELESS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL CINE DE AFICIONADO EN FILMOTECA ESPAÑOLA: LAS COLECCIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

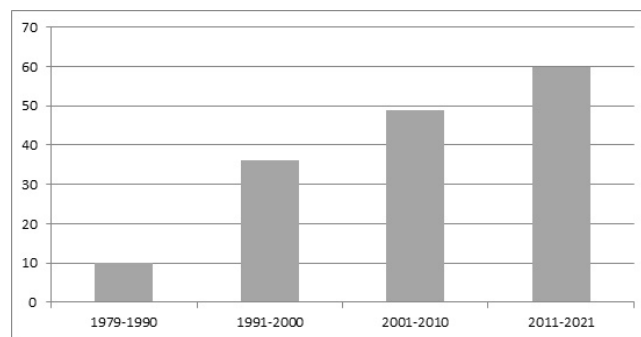


Imagen 1

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

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

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

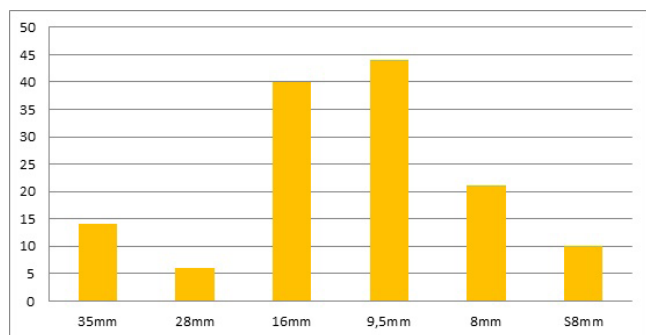


Imagen 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIÓN

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

REFERENCIAS

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

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

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

Resumen

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

Palabras clave

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

Autores

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

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

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

Abstract

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

Key words

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

Authors

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

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

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

Referencia de este artículo

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

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

Article reference

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

recibido/received: 22.12.2021 | aceptado/accepted: 28.03.2022

Edita / Published by



Licencia / License



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

