

# CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO

## **MANCHETA**

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos. No los utilice para fines comerciales.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante*. Revista de estudios cinematográficos. They may not be used for commercial purposes.







#### **EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)**

Director (Director): Père Jules\*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Jordi Montañana Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

**Secretaria de redacción (Executive Secretary):** Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Olga García-Defez (Universidad Internacional de Valencia), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Alejandro Arévalo Arenas (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona), Víctor Iturregui Motiloa (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Alejandro Lahiguera González (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

**Consejo profesional (Professional Board):** Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

## FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

**Edición (Publisher):** Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).



<sup>\*</sup> Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

#### **NÚMERO 39 (ISSUE 39)**

Coordinadores del número (Issue Editors): Matei Chihaia (Bergische Universität Wuppertal), Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia, VIU), Carmen Guiralt (Universidad Internacional de Valencia, VIU).

Autores (Authors): Robert Arnau Roselló (Universitat Jaume I). Mari Paz Balibrea (Birkbeck, University of London), Pablo Calvo de Castro (Universidad de Salamanca). Matei Chihaia (Bergische Universität Wuppertal), Lázaro Cruz García (Universidad de Murcia), Álvaro Giménez Sarmiento (Universidad Complutense de Madrid), Ana González Casero (Universidad Complutense de Madrid), Carmen Guiralt (Universidad Internacional de Valencia, VIU), Luis Iborra (Mx Nuestro Cine), Guillermo Logar (Escuela Universitaria de Artes TAI/Colegio Madrid), Andrea Luquin Calvo (Universidad Internacional de Valencia, VIU), María Marcos Ramos (Universidad de Salamanca), Gustavo Montes Rodríguez (Universidad Rey Juan Carlos), Melissa Mutchinick (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Jordi Revert Gomis (Universitat Jaume I), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Agustín Rugiero Bader (Concordia University / FRQSC), Violeta Sabater (Universidad de Buenos Aires), Olga Sánchez Tapia (Universidad Intercontinental), Saida Santana Mahmut (Universidad Complutense de Madrid/Universidad Nebrija), Vicente Sanz de León (Universidad Rey Juan Carlos), Jorge Valle Álvarez (Universidad de Salamanca), Mónica Villarroel (Universidad de Chile).

Evaluadores externos (External reviewers): Javier Acevedo Nieto (Universidad de Salamanca), Beatriz Coca Méndez (Universidad de Valladolid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad de Valladolid), Maximiliano de la Puente (Universidad de Buenos Aires), Felipe Espinoza Garrido (Universität Münster), Alberto Fernández Hoya (Universidad Rey Juan Carlos), Alberto Ferrer García (Universitat Oberta de Catalunya), Mª Teresa García-Abad García (ILLA-CSIC), Sonia García López (Universidad Carlos III de Madrid), Federico Gerhardt (Universidad Nacional de La Plata), Silvia Guillamón-Carrasco (Universitat de València), Lea Hafter (Universidad Nacional de La Plata), Víctor Iturregui Motiloa (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), Mirjam Leuzinger (Universität Passau), Sebastián Cruz Luna Muñoz (Universidad Nacional Autónoma de México), Álvaro Martín Sanz (Universidad de Valladolid), Javier Moral Martín (Universitat Politècnica de València), Marta Piñol Lloret (Universitat de Barcelona), Alan Salvadó (Universitat Pompeu Fabra), Antolín Sánchez Cuervo (IFS-CSIC), Nicolás Suárez (Universidad de Buenos Aires), Carlos Vallina (Universidad Nacional de La Plata), Daniel A. Verdú Schumann (Universidad Carlos III de Madrid), Gloria Julieta Zarco (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

**Agradecimientos (Aknowledgments):** El presente monográfico ha sido realizado con el apoyo del Open Access Publication Fund de la Bergische Universität Wuppertal, con fondos procedentes de la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG).

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

**Portada (Cover):** Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando un fotograma del film *Llueve sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975).



7 Cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano

Matei Chihaia, Andrea Luquin Calvo, Carmen Guiralt

#### **CUADERNO**

#### CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO

Políticas de la mística y el barroco mexicano en el cine del exilio republicano: Cantar de los cantares (Manuel Altolaguirre, 1959)

Mari Paz Balibrea

- 39 Intrahistoria y memoria del exilio interior español en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Una visión desde María Zambrano
  Jorge Valle Álvarez
- «Humildemente, el grupo respondía»: intelectual orgánico, exilio y producción biopolítica en el Cine de la Base

Agustín Rugiero Bader, Lázaro Cruz García

- 71 Reflexiones de un salvaje (Gerardo Vallejo, 1978), un ejercicio de memoria desde el exilio Pablo Calvo de Castro, María Marcos Ramos
- Subjetividades femeninas desde la distancia. Un examen comparado de tres films de las décadas de los ochenta y noventa de cineastas latinoamericanas Violeta Sabater
- 97 Migraciones de archivo y «nomadismo poético» en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)

Ana González Casero

II3 Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: Josep (Aurel, 2020)

Robert Arnau Roselló



#### DIÁLOGO

131 La casa como exilio: entrevista con Laura Alcoba y Valeria Selinger

Matei Chihaia, Andrea Luquin Calvo

#### (DES)ENCUENTROS

#### **CREACIONES FUERA DE CAMPO**

145 Introducción

Matei Chihaia, Andrea Luquin Calvo

149 Discusión

Mónica Villarroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra, Olga Sánchez Tapia

158 Conclusión

Matei Chihaia, Andrea Luquin Calvo

#### **PUNTOS DE FUGA**

165 Hacia un cine metamoderno: elementos críticos para el debate entre metamodernismo y escritura fílmica

Aarón Rodríguez Serrano

180 El camino del impostor. Motivo y autorreferencialidad en *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966)

Gustavo Montes Rodríguez, Vicente Sanz de León, Saida Santana Mahmut

193 Memory and Atonement: Form, Time and Voice in Filming Othello

Álvaro Giménez Sarmiento

208 Apuntes sobre Z: Jorge Semprún y el compromiso político en el cine de ficción

Jordi Revert

# CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO\*

MATEI CHIHAIA ANDREA LUQUIN CALVO CARMEN GUIRALT

Las guerras y los conflictos acaecidos durante el siglo XX en el mundo hispánico e hispanoamericano, como la Guerra Civil española y la dictadura franquista, al igual que los golpes de estado civiles y militares que acontecieron en diversos países latinoamericanos y los gobiernos autoritarios que les sucedieron, originaron que muchos realizadores, realizadoras, guionistas y otras personas vinculadas con el cine se vieran obligados a exiliarse para escapar de la represión y la persecución política. Encontraron, en las industrias cinematográficas de los países que les acogieron, tanto una opción para continuar con su trabajo artístico como una vía que les permitió, por un lado, experimentar y buscar formas de expresión capaces de aprehender y transmitir la vivencia del exilio y, por otro, no únicamente una estetización de dicha experiencia, sino también la creación de una postura política en la reivindicación del lugar del exilio en la historia colectiva, así como en la comprensión y denuncia de los hechos políticos que ocasionaron su destierro.

El actual número monográfico de L'Atalante, «Cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», se ha propuesto investigar las formas fílmicas adoptadas por este cine. Se entienden por «cinematografías del exilio» no solo las películas que, por su temática, se centran en el hecho del destierro y los sucesos que lo provocaron, sino aquellas que, además de abordar esta cuestión, fueron elaboradas por las propias personas exiliadas. En este sentido, se deslinda un «cine de autor» que permite articular la condición de exiliada o de exiliado, más allá de un cine industrial globalizado que, desde sus comienzos, es relativamente impermeable a estas experiencias. Este deslinde se manifiesta en la selección de obras comentadas en el grueso de los artículos que componen el presente monográfico. A su vez, las «cinematografías del exilio» buscan atender las historias, signos y significantes que guionistas hispánicos e hispanoamericanos emplazaron en creaciones audiovisuales, para abordar tanto de manera directa el exilio y/o el suceso político que originó su expulsión como

aquellas donde se refleje, desde un segundo plano, el exilio que sufrieron. En el caso del exilio republicano español, se pueden citar, por ejemplo, los guiones de María Teresa León Goyri y Rafael Alberti, Luis Alcoriza o Jorge Semprún. Destaca también la propia reflexión realizada por autorías exiliadas, como Max Aub, Silvia Mistral, José de la Colina o Emilio García Riera que, desde el análisis de diferentes films o movimientos cinematográficos, utilizan la teoría o la crítica como escenario visible a través del cual poder interpretar el exilio y/o tomar un posicionamiento político. El exilio español de 1939 precede varios otros exilios hispanoamericanos, de los que emergen historias del cine paralelas, con autoras y autores como Raymundo Gleyzer, Gerardo Vallejo, Patricio Guzmán, Angelina Vázquez, Jeanine Meerapfel o Lita Stantic.

LAS Y LOS ARTISTAS QUE HAN SUFRIDO EL EXILIO CONSTRUYEN, GRACIAS AL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO, YA SEA EN LA FICCIÓN O EN EL TERRENO DOCUMENTAL, FORMAS ESTÉTICAS QUE POSIBILITAN MOSTRAR LA EXPERIENCIA DEL EXILIO O INTERPRETAR LOS SUCESOS POLÍTICOS, HISTÓRICOS Y SOCIALES DE DICHA VIVENCIA

Las y los artistas que han sufrido el exilio construyen, gracias al lenguaje cinematográfico, ya sea en la ficción o en el terreno documental, formas estéticas que posibilitan mostrar la experiencia del exilio o interpretar los sucesos políticos, históricos y sociales de dicha vivencia. Películas como En el balcón vacío (Jomí García Ascot, 1962), Diálogos de exiliados (Raúl Ruiz, 1975), Llueve sobre Santiago (Helvio Soto, 1975), Esta voz entre muchas (Humberto Ríos, 1979), Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada) (Angelina Vásquez, 1980), Presencia lejana (Angelina Vásquez, 1982) y

Las veredas de saturno (Hugo Santiago, 1986), entre otros muchos ejemplos, dan cuenta de ello.

Si la situación de exilio propicia un trabajo de memoria histórica, al mismo tiempo es una ocasión para plantear la situación actual de un destierro que proporciona un lugar a caballo entre comunidades, y unas trayectorias que pasan por idiomas, espacios o épocas diferentes. Se engloban también, por esta razón, films que pretenden establecer un diálogo con la sociedad del país que los y las exiliadas tuvieron que abandonar o con los países que los acogieron, como una manera de plantear las condiciones su integración, de su posible regreso o de las circunstancias que les mantuvieron en su exilio, como Los olvidados (Luis Buñuel, 1950), Eran unos que venían de Chile (Claudio Sapiaín, 1986), Un lugar en el mundo (Adolfo Aristarain, 1992), Roma (Adolfo Aristarain, 2004) o Partidos, voces de exilio (Silvia Di Florio, 2022).

Asimismo, el estudio de las «cinematografías del exilio» estaría incompleto si no abordara la extensión, y/o reapropiación de sus formas fílmicas por las denominadas «segundas y terceras generaciones del exilio», así como la propia relación del exilio con las generaciones de cineastas de sus naciones originarias y, también, dentro de la complejidad de todo exilio de la que damos cuenta en este número, la representación llevada a cabo por las cinematografías del país de acogida sobre los exiliados. De la primera de estas dimensiones, dará cuenta la sección «Diálogo», en la entrevista a Laura Alcoba, autora de la novela Manèges. Petite histoire argentine (2007), resultado de su memoria infantil sobre la dictadura cívico-militar argentina, y Valeria Selinger, que realizó su adaptación cinematográfica bajo el título en castellano de La casa de los conejos (2020).

El planteamiento que origina el presente monográfico parte del pensamiento de la filósofa exiliada María Zambrano que refiere como «lugares de pensamiento» (1991; 2007) aquellos espacios simbólicos que permiten el encuentro entre la persona y el mundo y la reflexión sobre esta relación.

El pensamiento se da, así, para la autora, no solo en la propia filosofía, sino en ese territorio que es todo arte. Es, a través y en las diversas manifestaciones artísticas, donde podemos encontrar también sentido a nuestra persona en el mundo. Por ello, en el despliegue de lo que Zambrano llama «razón poética» (1993), la propia filosofía aparece bajo la necesidad de reencontrarse con la poesía -de la que fue un día separada-, si quiere dar plena cuenta de la realidad. La reflexión propuesta sobre las «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano» surgiría, por ende, en primera instancia, del reconocimiento del cine como «lugar de pensamiento». Así, siguiendo a teóricos como Gilles Deleuze (1984; 1987), el séptimo arte se nos presenta como un instrumento de pensamiento, capaz de configurar y transmitir conceptos desde la constitución de los espacios y tiempos de la imagen en movimiento. La propia María Zambrano anticipa algo de esto cuando lee el cine neorrealista italiano y la actuación de Charlie Chaplin como una práctica no solamente artística, sino también filosófica (Luquin Calvo: 2022; Chihaia: 2023).

Por otro lado, los adjetivos «hispánico» e «hispanoamericano» se presentan aquí bajo las reflexiones sobre el significado de un «pensar en español» que convoca a quien comparte esta lengua común y, con ello, una forma de pensamiento que se ha expresado de manera más acentuada en ensayos, el arte o la literatura, que en discursos o sistemas filosóficos convencionales. De hecho, la singularidad de la filosofía en lengua española y sus posibilidades fueron un motivo de reflexión dentro del exilio republicano español, considerando sus limitaciones y potencialidades, lo que contribuyó a la conformación de una comunidad iberoamericana de pensamiento (Sánchez Cuervo: 2019)1. Buscamos, por tanto, enmarcar a una comunidad que, culturalmente, además de compartir una misma lengua, encontrará, particularmente en la expresión artística, un medio para pensar sobre el exilio. En su ensayo de 1978 «América Latina: exilio y literatura», Julio Cortázar señalaba, precisamente,

cómo el tratamiento del exilio es un «tema universal», el cual «es hoy una constante en la realidad y en la literatura latinoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur y siguiendo por el Brasil y no pocas naciones de América Central» (1994: 163). Estaríamos ante un hecho o condición, el exilio, presente en los países latinoamericanos, cuya existencia también es constante en la historia de España desde su propia conformación como nación (Abellán, 2001). De igual modo, esta presencia se ha mostrado en profusión de meditaciones a través de la literatura y el arte. Así, el film agrega -desde el siglo XX- unas formas específicas a una realidad cultural que le es contemporánea, mientras no cesan las vías tradicionales de expresar la experiencia del exilio: los cuadros de Remedios Varo, los poemas de Ida Vitale o los relatos de Julio Cortázar se entrelazan con las historias del cine que hemos mencionado antes.

En este ámbito, y ya como indicaba el propio Cortázar, es innegable que la literatura en lengua castellana ha mostrado ser un «lugar de pensamiento» para los destierros de ambos lados del Atlántico. Localizamos, en este campo, tanto numerosas obras literarias que dan cuenta de la complejidad de los diversos exilios sufridos -tanto en España como en Latinoamérica— como una profusión de estudios que transmiten los planteamientos estéticos que despliegan las denominadas «literaturas del exilio», realizadas por las personas que padecieron el destierro o por las llamadas «segundas y terceras generaciones del exilio», cuyo trabajo se engloba, en algunos casos, bajo la noción de «posmemoria» (Sarlo, 2005; Hirsch, 2021). Este concepto, ciertamente, no es ajeno a la teoría cinematográfica del cine del exilio (Barril 2013; Quílez Esteve, 2015). Sin embargo, en comparación con la literatura, el cine —a pesar de su significativo lugar como expresión artística del siglo XX y en el propio momento en que se originan dichos exilios— no ha disfrutado de equitativa proyección para la investigación como «lugar de pensamiento». Así, por ejemplo, al comienzo de la Guerra Civil española,

## **NESENTACIÓN**

podemos encontrar cómo los movimientos de vanguardia están plenamente presentes en la obra de realizadores como Luis Buñuel. Estos movimientos se desarrollan a la par que las teorías sobre el papel del cine documental y como instrumento de propaganda. Del papel fundamental del cine en la contienda española da cuenta el Catálogo general del cine de la Guerra Civil (Del Amo. 1996) e investigaciones como las llevadas a cabo por Vicente Sánchez-Biosca (2006), que muestran no solo la amplia relación de cintas consumadas durante el conflicto, sino también la impronta política en la cinematografía de aquellos años. Pero quizá sea una imagen la que mejor muestre este papel: a la caída de la República, el escritor Max Aub se hallaba, junto con André Malraux, en el rodaje de Sierra de Teruel (Espoir, André Malraux, 1945), basada en la novela de este último L'Espoir (1937). Aub, Malraux y todo el equipo de filmación cruzaron la frontera con Francia en enero de 1939, logrando salvar la película que, finalmente, terminó su montaje en territorio francés. Aub partiría, como muchos otros españoles y españolas, al exilio en el continente americano, donde numerosos profesionales del sector cinematográfico enriquecieron las industrias fílmicas de los países de acogida. Otro ejemplo nos lleva al periodo comprendido entre los años sesenta y setenta, que se caracteriza por el surgimiento de organizaciones y movimientos

AUNQUE LOS VÍNCULOS ENTRE
LITERATURA Y CINE PUEDEN PRESENTAR
VASOS COMUNICANTES RICOS Y
SIGNIFICATIVOS DENTRO DE LA
REFLEXIÓN SOBRE EL EXILIO, LOS
ESQUEMAS DE PERIODIZACIÓN O DE
TRABAJO-METODOLÓGICO-HISTÓRICOS
UTILIZADOS EN LA LITERATURA DEL
EXILIO NO SON DEL TODO APLICABLES,
DE MANERA ANÁLOGA, AL ESTUDIO DEL
CINE DEL EXILIO

cinematográficos que tuvieron una fuerte presencia en Latinoamérica, especialmente entre los y las cineastas de Chile y Argentina al comienzo de las dictaduras cívico-militares que los llevaron al exilio. Durante estas décadas, la relación del cine con sus posibilidades políticas de cara a la práctica de la revolución fue una constante en todo el mundo (Amado, 2009). En este marco, grupos como Cine Liberación, surgido en 1966 en Argentina, entenderán el medio fílmico como una «obra-instrumento-arma» de lucha revolucionaria (Amado, 2009: 28), lo que lleva a los mandos militares argentinos a constatar cómo «el teatro, el cine y la música» se han constituido «en un arma terrible del agresor subversivo» (Zarco, 2016: 25).

Aunque los vínculos entre literatura y cine pueden presentar vasos comunicantes ricos y significativos dentro de la reflexión sobre el exilio. los esquemas de periodización o de trabajo-metodológico-históricos utilizados en la literatura del exilio no son del todo aplicables, de manera análoga, al estudio del cine del exilio. No solo porque debamos tener presentes las divergencias sobre la propia creación literaria respecto a la cinematográfica —esta última de carácter colectivo, sujeta a patrones de producción diferentes del canon literario y en la que se incluyen, también, desigualdades en sus circuitos de exhibición o de acceso al público (Rodríguez, 2012)-, sino también por las propias formas estéticas que se desarrollan dentro de estas cinematografías, entre cuyas dinámicas se perfilan convergencias específicas. Para Rodríguez (2012)<sup>2</sup>, por ejemplo, la literatura del exilio republicano español se caracterizó desde el comienzo por una reflexión inmediata sobre la guerra, la derrota y la diáspora que, poco a poco, iría desapareciendo para ceder su testigo, durante los años sesenta, precisamente al cine. No olvidemos que es justo en este periodo donde se presenta «la "autoría" en el cine y la independencia de los realizadores —el Free-cinema o la Nouvelle Vague, de las que, por ejemplo, el grupo Nuevo Cine de México se consideraron siempre admiradores», lo

que va a permitir «la producción de obras más personales e innovadoras» (Rodríguez, 2012: 164). La cinta *En el balcón vacío*, con guion de María Luisa Elío Bernal, da justa cuenta de ello (Castro de Paz, 2017; Lluch-Prats, 2012) y, aunque esta película no llegue a una difusión masiva, prepara el cine de autor de los exilios del Cono Sur, que ha recibido una atención crítica notable.

Por otro lado, Julieta Zarco (2016) señala cómo la ausencia de imágenes filmadas de la represión de la última dictadura argentina —una ausencia deliberada como estrategia política— marcó la realización fílmica del exilio argentino. Considerando que el componente central de la narración cinematográfica es, justamente la imagen, la producción argentina se habría abocado a la creación—en palabras de Sandra Raggio— de dichos «fotogramas inexistentes», centrándose, sobre todo en una primera etapa, en relatos testimoniales, que buscan crear «representaciones de lo que hasta el momento había sido irrepresentable» (2016: 23).

En este sentido, el documental tendrá también un enorme protagonismo dentro del cine chileno del exilio. Jacqueline Mouesca, en El documental chileno (2005), afirma que solo entre 1973 y 1983 los y las cineastas de Chile desarrollaron 178 películas en el exilio (2005) y, al menos, 99 de ellas eran documentales (Pivk, 1984a). Como apunta Mouesca (2005: 100), «la gente de cine que sale al exilio muestra muy luego signos de intentar recomponer su trabajo», comenzando «con timidez, para alcanzar luego índices de producción sorprendentes, tanto que, en los diez años iniciales del exilio, las cifras superan a cualquier otro período igual anterior de la historia de nuestro cine». Zuzana M. Pivk indica cómo esta producción cinematográfica se planteó, desde un comienzo, como «un cine chileno de la resistencia», que solo con el tiempo derivó en un «cine en el exilio», categoría que no abandona su dimensión de «resistencia cultural» que ha de tenerse, entonces, presente en su estudio (1984a: 21). Los documentales se construyen desde una doble intención, dirigida hacia el presente y el porvenir, apostando por el potencial comunicativo del film, pero también por su capacidad de rendir una imagen adecuada, intersubjetiva de la experiencia histórica. Se trata, de esta forma, de «un cine de denuncia y de rescate de una memoria colectiva» (Pivk, 1984b: 22).

Otra cuestión que debemos considerar es el «retorno» de la literatura y del cine del exilio. Para José Miguel Palacios, «exilio» y «retorno» son dos palabras aunadas, invariablemente, a ese «afuera» o estado «liminal» propio de la condición del exilio, sobre las cuales se plantea la necesaria repatriación de sus archivos cinematográficos (Palacios, 2022: 32). Estos «retornos del archivo» implican una serie de contextos culturales y políticos que, en el caso de las «cinematografías del exilio», se relacionan, además, con prácticas de localización transnacionales y de catalogación y exposición (que hoy pasan por la digitalización y/o la presencia en festivales y cinetecas) inherentes al material cinematográfico. Todo ello hace que este «retorno» del cine del exilio se presente en condiciones diversas, más poliédricas y complejas, que las de las obras y archivos literarios.

Teniendo presentes los posibles puntos de encuentro y desigualdades entre las concepciones teóricas y de trabajo entre la literatura y el cine del exilio, nos encontramos también con que la teoría cinematográfica se ha hecho cargo de la reflexión entre cine y exilio dentro de diferentes marcos conceptuales que creemos necesario dimensionar en nuestro estudio. Así, una categoría utilizada en las investigaciones sobre cine y exilio es la de «cine migratorio». Este término considera el exilio como un movimiento que, si bien es distinto a las emigraciones económicas por origen político y/o ideológico, puede entenderse principalmente como un desplazamiento de la población (Piñol Lloret, 2020). El exiliado sería, así, un «emigrado político». En esta teorización, no debemos perder de vista dos cuestiones. La primera, que el término «cine migratorio» se enuncia desde las cinematografías de países con comunidades amplias de migración,

principalmente de índole económica (como lo atestigua el uso de términos tales como «Migrant cinema», «Migrations film», «Immigration Cinema» o «Banlieue-films»). Esta categoría se centraría, por tanto, en la manera en que el país de acogida nombra y conceptualiza al sujeto o a las comunidades desplazadas que habitan su territorio. De este modo, aunque el término puede ayudarnos como marco común para entender cuestiones sobre la condición de «extranjero» en las sociedades de acogida y las problemáticas que conlleva este estatuto dentro del orden social y jurídico para las personas desplazadas, no recogería del todo la experiencia exílica (Solanes, 2016). Esta experiencia parte del carácter involuntario del destierro y la imposibilidad de retorno bajo la amenaza de la violencia que el término «cine migratorio» puede diluir.

Una segunda cuestión que surge de los trabajos de investigación sobre cine y exilio es la del «cine acentuado», desarrollado por Hamid Naficy en An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking (2001). Para este autor, el «cine acentuado» surge como producto de los desplazamientos históricos poscoloniales y de la hibridación cultural propia de los espacios posmodernos. Los realizadores de este cine mantendrían una «doble conciencia», pues crearían sus obras desde su propia experiencia -como sujetos desplazados-, pero, a la vez, tendrían como referencia tanto otras tradiciones cinematográficas como las tradiciones exílicas y diaspóricas<sup>3</sup> que les han precedido (Naficy, 2001). En este «cine acentuado», confluirían dos tipos de cineastas o cinematografías: diasporic filmmakers-cinema y exiled filmmakers-cinema. Estas categorías nos hablarían de realizadores que tendrían en común encontrarse fuera de sus naciones para encontrarse en otras, lo que los lleva a trabajar de manera performativa entre los intersticios de las prácticas sociales y cinematográficas de dichos espacios (Naficy, 2001). Pero, a la vez, ambas categorías tendrían diferencias. Mientras el «cine o los cineastas del exilio» estarían marcados por la situación política que ocasionó su desplazamiento, «el cine diaspórico» no tendría necesariamente esta característica, pues su origen puede encontrarse en razones económicas, coloniales o imperiales. De esta forma, el cine del exilio implica una relación de pérdida, desarraigo y nostalgia con el país natal, lo que ocasiona que los cineastas del exilio primen en su trabajo la visión más personal sobre su experiencia «como sujetos parciales, fragmentados y múltiples, estos cineastas son capaces de producir ambigüedad y duda sobre los valores asumidos de sus hogares y sociedades de acogida. También pueden trascender y transformarse para producir identidades hibridadas, sincréticas, representadas o virtuales» (Naficy 2001: 13)4. Por otro lado, el cine de los realizadores diaspóricos tendría un carácter más «vertical», «horizontal» y «multisituado», al interpelar no solo al país de origen, sino también a otras comunidades diaspóricas nacionales, ubicadas en otros sitios. De este modo, el «cine diaspórico» se acercaría más a la búsqueda de la expresión de la experiencia colectiva del desplazamiento y, por ello, sus obras se «expresan menos en las narrativas de la retrospección, la pérdida y la ausencia o en términos políticos estrictamente partidistas» (Naficy, 2001: 14-15).

Tanto el concepto de «cine acentuado» y sus dimensiones como «cine del exilio o diaspórico» marcan aspectos útiles en la reflexión sobre la relación entre el cine y el exilio que surgen entre lo marginal y lo diferente (Naficy, 2001), en el «afuera» que marca todo destierro. Sin embargo, conviene no obviar que estas concepciones teóricas parten del horizonte del pensamiento poscolonial (Naficy centra su estudio en cineastas de Oriente Medio y el norte de África) y desde las propuestas del pensamiento subalterno de Gayatri C. Spivak. De hecho, Naficy no duda en exponer cómo el «cine acentuado» permite a los sujetos recuperar su derecho a hablar, abriendo la posibilidad de representación de las comunidades desplazadas (Naficy, 2001)5. Este marco de pensamiento postcolonial posee puntos de encuentro, pero también divergencias, con el pensamiento decolonial desa-

## **NESENTACIÓN**

rrollado en los países latinoamericanos que tiene su eco en el cine (Satarain y Wehr, 2020). En este pensamiento, la interlocución se lleva a cabo con el pensamiento colonial imbricado directamente con la conformación de la modernidad europea, en un proceso histórico que no culminaría con la independencia de las naciones latinoamericanas. También debemos apuntar la diferencia en las direcciones entre los desplazamientos exílicos que rodean a estas naciones, que no corresponden del todo al esquema de desplazamiento «colonia-metrópoli», el cual tiene un peso importante en la reflexión poscolonial cinematográfica. Así, el exilio español de 1939 recayó principalmente en los países latinoamericanos, mientras que los exilios latinoamericanos han buscado refugio no solo en España, sino en otros países europeos, Estados Unidos e incluso, en un gran número, dentro de otros países latinoamericanos: el caso de México, como un país que proporcionó protección a numerosos exilios durante el siglo XX, es muestra de esta particular condición.

Otro concepto de la teoría cinematográfica que se aplica al estudio del cine y el exilio es el de «cine transnacional». Este término, vinculado a la identidad colectiva de la nación por parte de sus creadores y creadoras (Higbee y Lim, 2010; Shaw y De la Garza, 2010), se hace eco tanto de las prácticas de las industrias nacionales como de los aspectos textuales de dichas cinematografías. A este respecto, con relación a los flujos de distribución y producción de los que se alimenta la industria cinematográfica, cabe incidir en cómo las cinematografías que nos ocupan en este monográfico poseen un fuerte carácter transnacional de cooperación al compartir un mercado común, fruto de una lengua también compartida. Así, aunque nos encontramos con un término útil, debemos señalar que el adjetivo «transnacional» no incluye, necesariamente, la complejidad del hecho del exilio en su «estar fuera», es decir, en la propia ampliación y cuestionamiento de la nación que se encuentra en su concepto. En consecuencia, la paradoja que representa la historiografía de las «cinematografías del exilio» al desarrollarse «fuera» del espacio y tiempo del Estado-nación que las identifica, aunada a la relevancia de su recuperación e identificación como una fuente de memoria y/o testimonio, será uno los principales ejes en que se desarrolle la sección «(Des)encuentros» del presente número. A través de las reflexiones de Mónica Villaroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra y Olga Sánchez Tapia, se muestran las complejidades de esta dimensión, así como la influencia y legado de estas cinematografías en las actuales producciones sobre la temática del exilio.

AUNQUE LAS «CINEMATOGRAFÍAS
DEL EXILIO» COMPARTEN VARIAS
CARACTERÍSTICAS DE LOS CINES
«ACENTUADOS», «MIGRANTES» O
«TRANSNACIONALES», LO CIERTO ES QUE
LAS PELÍCULAS DEL EXILIO DESAFÍAN
CUALQUIER CLASIFICACIÓN ENMARCADA
EN LOS MODOS HEGEMÓNICOS DE
ENTENDER LAS RELACIONES QUE SE
CONSTRUYEN ALREDEDOR DE «LO
NACIONAL»

De esta forma, aunque las «cinematografías del exilio» comparten varias características de los cines «acentuados», «migrantes» o «transnacionales», lo cierto es que las películas del exilio desafían cualquier clasificación enmarcada en los modos hegemónicos de entender las relaciones que se construyen alrededor de «lo nacional». En este sentido, para José Miguel Palacios, los marcos de comprensión sobre el «cine del exilio» amplían sus márgenes más allá, incluso, de lo transnacional, al desubicar su localización en un determinado territorio (2015), como cine realizado fuera del espacio del Estado-nación, es decir, como «cine en el exilio». Se trataría, así, del confeccionado tanto en el exilio como sobre el exilio (Palacios, 2022).

BAJO LA FÓRMULA «CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO», BUSCAMOS APORTAR UNA REFLEXIÓN SOBRE LA COMPLEJIDAD QUE REVISTEN LAS CINEMATOGRAFÍAS EXÍLICAS. CENTRÁNDONOS EN LAS POSIBILIDADES ESTÉTICAS Y EXPRESIVAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA COMO «LUGAR DE PENSAMIENTO» FILOSÓFICO Y ESTÉTICO. COMO LUGAR DE MEMORIA POLÍTICA, HISTÓRICA Y DEMOCRÁTICA QUE ADQUIERE LA FUERZA DE SU ENUNCIACIÓN, PRECISAMENTE, AL CONSTRUIRSE COMO UN «FUERA DEL CAMPO» CAPAZ DE INTERROGAR LOS MARCOS DE REPRESENTACIÓN **HEGEMÓNICOS** 

De esta manera, por ejemplo, puede incluirse en la categoría de «cine del exilio» el ejecutado en la clandestinidad dentro del propio territorio nacional o el elaborado por los cineastas a su regreso a la nación (2022)<sup>6</sup>. Al ampliar de esta manera los marcos de lo nacional, estas cinematografías se caracterizan por un «estar fuera de lugar, independientemente de dónde residan los sujetos del exilio y los artefactos culturales» (Palacios, 2022: 32). En esto, podrían acercarse a un «cine posnacional» que tiene en cuenta los más recientes cambios discursivos e institucionales en la producción fílmica (Satarain y Wehr, 2020), aunque, también por su dimensión transhistórica, y por sus raíces en el siglo XX, las «cinematografías del exilio» encierran una experiencia que no se funde, del todo, con la de una época posnacional bajo el paraguas de la globalización.

Sin obviar u olvidar que el hecho de la expulsión del Estado-nación y su política es el origen de todo exilio, consideramos que las «cinematografías del exilio», articulan en este «estar fuera»

encuentros geográficos, generacionales, culturales y políticos, que atraviesan subjetividades y comunidades nacionales que son, precisamente, un problema dentro de la historiografía del cine, construida en clave nacional al exceder sus tradicionales categorías. De esta forma, bajo la fórmula «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», buscamos aportar una reflexión sobre la complejidad que revisten las cinematografías exílicas, centrándonos en las posibilidades estéticas y expresivas de la imagen cinematográfica como «lugar de pensamiento» filosófico y estético, como lugar de memoria política, histórica y democrática que adquiere la fuerza de su enunciación, precisamente, al construirse como un «fuera del campo» capaz de interrogar los marcos de representación hegemónicos.

Los artículos de este cuaderno monográfico, centrados en los exilios español, chileno y argentino, se acercarán a este lugar de pensamiento desde contextos específicos y profundizarán en los aspectos apuntados muy brevemente en esta introducción.

Los dos primeros textos, «Políticas de la mística y el barroco mexicano en el cine del exilio republicano: Cantar de los cantares (Manuel Altolaguirre, 1959)» e «Intrahistoria y memoria del exilio interior español en El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973). Una visión desde María Zambrano», revisitarán el doble diálogo del exilio republicano español, primero con la tradición cultural de México, país de acogida, y luego con el exilio interior español. Tanto en la lectura cinematográfica de Cantar de los cantares de Manuel Altolaguirre, analizada por Mari Paz Balibrea, como en la de El espíritu de la colmena de María Zambrano, presentada por Jorge Valle Álvarez, se aborda el intento de establecer la dimensión política de la intertextualidad y de reconstruir la experiencia de una memoria histórica dividida.

En los años setenta y ochenta se produce una intensa reflexión en torno al cine de autor, cuyas vertientes se muestran en los tres siguientes artí-

culos, dedicados al cine de exiliadas y exiliados del Cono Sur. «"Humildemente, el grupo respondía": intelectual orgánico, exilio y producción biopolítica en el Cine de la Base», a cargo de Agustín Rugiero Bader y Lázaro Cruz García, permite trazar, a través del caso de Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base, la historia de un cine militante que desafía enfoques autorales tradicionales al priorizar procesos colectivos horizontales. Por otro lado, «Reflexiones de un salvaje (Gerardo Vallejo, 1978), un ejercicio de memoria desde el exilio», de Pablo Calvo de Castro y María Marcos Ramos, expone un cine autorreferencial que elige un lugar de memoria -el pueblo desde donde el abuelo del director salió para emigrar a Argentina—para hablar del exilio propio a partir de una experiencia lejana de otro sujeto, que provoca deslindes y comparaciones. En los dos últimos decenios del siglo XX emergen nuevas formas fílmicas, no solamente desde la situación del exilio, sino también desde posicionamientos feministas. Así, la investigación de Violeta Sabater, «Subjetividades femeninas desde la distancia. Un examen comparado de tres films de las décadas de los ochenta v noventa de cineastas latinoamericanas», analiza tres largometrajes latinoamericanos dirigidos por mujeres, explorando exilios, migraciones y traumas dictatoriales desde una perspectiva autobiográfica. Destaca el desplazamiento identitario de directoras y personajes, quienes articulan lo silenciado. Las obras de Angelina Vázquez, Jeanine Meerapfel y Lita Stantic revelan subjetividades femeninas entrelazadas con sus experiencias personales y contextos históricos.

Las décadas más recientes retoman estas inquietudes sobre la autoría, desde una situación de posmemoria que plantea la interacción de cine y archivo. De esta manera, «Migraciones de archivo y "nomadismo poético" en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)», de Ana González Casero, extrapola la experiencia subjetiva y genera la noción de comunidad mnémica, a través de un documental en primera persona que abarca voces

plurales. Por último, el trabajo de Robert Arnau Roselló, «Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: Josep (Aurel, 2020)», centrado en el film de animación documental Josep, dirigido por Aurélien Froment, con el alias de Aurel, establece un diálogo entre la autoría de guionista y dibujante en el que se encuentran memoria y posmemoria del exilio. Como en el caso de las otras cintas, se pone de relieve la construcción intertextual del documento y la dialéctica entre el autor y la comunidad. En todos los artículos, se puede seguir esta reflexión sobre el «cómo» de la narración fílmica, que actúa a modo de marco de agua de este espacio de pensamiento. Las dos categorías de «cine desde el exilio» y «cine sobre el exilio» se funden en este lugar, que no es solo el origen, sino también la meta de una reflexión siempre política y siempre metafílmica.

Finalmente, consideramos que, desde los artículos y materiales que componen este dossier, se desprenden algunas nuevas preguntas que debemos consignar para posteriores investigaciones sobre las «cinematografías del exilio».

- 1. Las políticas de archivo mencionadas en algunas de las contribuciones, y que tan problemáticas son en el caso de obras creadas en varios contextos regionales, deben constituirse en una preocupación teórica, igual que práctica. ¿Cómo concebir, entonces, la necesaria recuperación de la memoria de estas «cinematografías del exilio»?, ¿y cómo llevar hacia adelante esta memoria a través de políticas públicas o institucionales?
- 2. Larelación entreelcine y elgénero, que asoma en varias contribuciones, es un área siempre pendiente en la reflexión sobre los sujetos exiliados. Desde una teoría de la interseccionalidad, se puede contemplar la diversidad de exilios y, con ello, las distintas construcciones fílmicas sobre las subjetividades y las comunidades. ¿Cómo esta propuesta interseccional amplía y otorga nuevas perspectivas sobre el estudio de las «cinematografías del exilio» y el propio

- exilio? ¿Cómo integrar plenamente esta perspectiva interseccional y de género en nuestras investigaciones?
- 3. Como una forma de reconocimiento necesario, cabría investigar el legado o la herencia de las «cinematografías del exilio» más allá del exilio. ¿Podemos encontrar rasgos de estas cinematografías en los cineastas actuales? ¿Cómo interpelan a los fenómenos exílicos presentes? Una forma de abordar este asunto es desde la dialéctica memoria/posmemoria.
- 4. Lamiradatransnacional/posnacionalylacomparación de exilios de países diferentes nos hace desear una teoría cinematográfica capaz de explicar las similitudes y divergencias de un espacio cultural hispanoamericano desde un concepto de «cine situado» o «cine acentuado», como un cronotopo que vaya más allá de lo poscolonial o diaspórico, inserto desde perspectivas decoloniales y críticas.

Todas estas líneas muestran la complejidad que las «cinematografías del exilio» conllevan en su estudio. El presente cuaderno monográfico busca ser una aportación a este amplio, y aún por explorar, campo de trabajo. ■

#### **NOTAS**

- \* El presente monográfico ha sido realizado con el apoyo del Open Access Publication Fund de la Bergische Universität Wuppertal, con fondos procedentes de la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG).
- 1 El marco propuesto no pretende obviar cómo este mismo espacio lingüístico-cultural común engloba diversas y enfrentadas experiencias al ser compartido, como explica Reyes Mate (2021), tanto por conquistados y conquistadores. No deja de tener presente, con ello, la imposición de una lengua tanto dentro de la Península Ibérica como fuera de ella, cuya instauración deja fuera de su campo las significaciones del mundo que silencia y cuyo pensamiento también debe tener presente sus propios límites, violencias, injusticias e interpelaciones, como ha desarrollado el pensamien-

- to decolonial de la mano de pensadoras y pensadores, entre los que cabe citar a María Lugones, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso o Aníbal Quijano.
- Rodríguez plantea una serie de problemas historiográficos que surgen al hablar de «una cultura del exilio» (que desarrolla la temática sobre exilio, tanto por parte de los propios exiliados como por aquellos que no lo son) o de «la cultura en el exilio» (realizada exclusivamente en el exilio), dentro de un arte colectivo como lo es el cine, conformado, además, por una industria que, por lo general, deja poco margen a la expresión de «autor e individual». Esta expresión tiene mayores posibilidades de desarrollarse en la literatura. Debemos tener presente, para el pleno reconocimiento de los/as profesionales cinematográficos que sufrieron el exilio español de 1939, que muchos no pudieron abordar el tema del exilio en sus obras por diferentes causas, muchas dependientes de las condiciones de las industrias cinematográficas nacionales donde trabajaron. Rodríguez muestra la necesidad de una historiografía del cine del exilio español que se muestre más abierta a conformar una historia sobre las aportaciones de los exiliados a las cinematografías de los países de acogida y en cada una de las diversas disciplinas que convergen en el cine. La coherencia historiográfica plena de este estudio se encuentra, además, no solo en no perder de vista los factores interseccionales que condicionan la creación artística en el exilio, sino también su desarrollo en diversos campos de trabajo: en la investigación propiamente dicha sobre el ejercicio de la profesión cinematográfica de los exiliados republicanos, en la «condición peninsular» que se deja transmitir por directores y productores en las colaboraciones que realizan y en el exilio que se percibe o proyecta dentro de determinadas películas o argumentos cinematográficos (Rodríguez, 2012). Nuestro trabajo se centra en esta última dimensión.
- 3 La diáspora se entiende como una situación de desplazamiento perennizada.
- 4 Las traducciones reunidas en el presente artículo de textos publicados originalmente en inglés son de los/ as autores y autoras de este trabajo.

## **NESENTACIÓN**

- 5 La incorporación al «cine acentuado» de un «cine étnico» (Naficy, 2001: 15) —categoría no excluyente con un cine del exilio o diaspórico— coloca su énfasis en el retrato de la vida de las comunidades o grupos étnicos en el país donde residen. Este cine no sería, de esta manera, solo un medio de representación de una comunidad, sino un instrumento de resistencia capaz de crear nuevas narrativas.
- 6 De esta forma, y siguiendo el caso chileno, para Palacios (2022: 32), se «produce un entrelazamiento del "cine del exilio" con el desarrollo histórico de la experiencia del "exilio chileno"; y enfatiza la inestabilidad inherente a la condición del exilio, irreductible a una única posición».

#### **REFERENCIAS**

- Abellán, J. L. (2001). El exilio como constante y como categoría. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Amado, A. (2009). La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue.
- Barril, C. (2013). Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Castro de Paz, J. L. (2017). Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia. Santander: Shangrila.
- Chihaia, M. (2023). Sueño y realismo del cine en María Zambrano: a veinte años de su recepción crítica. *Cuadernos Americanos*, 186, 179-200. Recuperado de http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca186-179.pdf
- Cortázar, J. (1994). Obra crítica. Madrid: Alfaguara.
- Del Amo, A. (ed.) (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós. Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Higbee, W., Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.1.1.7/1
- Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lluch-Prats, J. (ed.) (2012). En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México. Madrid: AEMIC.

- Luquin Calvo, A. (2022). Amparo, agonía y fracaso de un payaso: María Zambrano ante el espejo fílmico de Charles Chaplin. *Aurora*, 23, 46-56. Recuperado de https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/38906
- Mate, R. (2021). Pensar en español. Madrid: CSIC.
- Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago: LOM. Naficy, H. (2001). An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton: Princeton University Press.
- Palacios, J. M. (2015). Chilean Exile Cinema and Its Homecoming Documentaries. En R. Prime (ed.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (pp. 147-168). Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Palacios, J. M. (2022). Exile, Archives, and Transnational Film History: The Returns of Chilean Exile Cinema. *The Moving Image*, 22(2), 29-58. Recuperado de https://muse.jhu.edu/article/887026.
- Piñol Lloret, M. (2020). Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los exilios españoles (1939-2016). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Pivk, Z. M. (1984a). Cronología del cine chileno en el exilio 1973 / 1983. *Literatura chilena, creación y crítica, 10*(27), 15-21. Recuperado de http://www.memoriachilena. gob.cl/602/w3-article-77947.html
- Pivk, Z. M. (1984b). Una trayectoria de la resistencia cultural. *Literatura chilena, creación y crítica, 10*(27), 22-23. Recuperado de https://www.memoriachilena.gob. cl/602/w3-article-77941.html
- Quílez Esteve, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online,* 38(3), 57-69. https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198
- Rodríguez, J. (2012). Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica). *Iberoamericana*, 12(47), 157-168. https://doi.org/10.18441/ibam.12.2012.47.157-168
- Sánchez-Biosca, V. (2006). Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria. Madrid: Alianza.
- Sánchez Cuervo, A. (2019). Pensar en español en tiempos de oscuridad: el exilio filosófico de 1939. En M. Aznar Soler e I. Murga Castro (coords.), 1939. Exilio republicano español (pp. 581-585). Madrid: Ministerio de Justicia.
- Sarlo, B. (2005). Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Satarain, M., Wehr, C. (eds.) (2020). Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano: Argentina-Mé-

- xiko-Chile-Perú-Cuba. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München.
- Shaw, D., De la Garza, A. (2010). Introducing *Transnational Cinemas*. *Transnational Cinemas*, 1(1), 3-6. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1386/trac.1.1.3/2?scroll=top&needAccess=true
- Solanes, J. (2016). En tierra ajena. Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy». Barcelona: Acantilado.
- Zambrano, M. (1991). Algunos lugares de la pintura. Madrid: Acanto.
- Zambrano, M. (1993). Filosofía y poesía. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2007). Algunos lugares de la poesía. Madrid: Trotta.
- Zarco, J. (2016). Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013. Buenos Aires: Biblos.

#### Resumen

Este artículo establece el marco teórico y conceptual que guía el estudio sobre las formas fílmicas de las «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», entendidas como el conjunto de películas que, por su temática, se centran en el hecho del destierro y los sucesos que lo provocaron v. a su vez. fueron llevadas a cabo por las propias personas exiliadas. En la complejidad de su comprensión, la materia se extiende al trabajo de guionistas exiliadas y exiliados que también trataron esta temática y a la reapropiación que realizan de estas obras y personas las «segundas y terceras generaciones del exilio» y las y los cineastas de las naciones de acogida o de los países que tuvieron que abandonar. Partiendo de la idea del cine como «lugar de pensamiento» y de un marco cultural común, se discuten las diferencias metodológicas del estudio del cine y la literatura del exilio y las categorías de la teoría cinematográfica con las que se suele abordar el estudio de estas cinematografías. Se muestran, así, las limitaciones de estos marcos respecto al propio fenómeno del exilio y dentro de un ámbito hispánico e hispanoamericano. Esta reflexión sirve como presentación de los artículos y secciones que componen el cuaderno, así como de algunas líneas de investigación que se desprenden de este trabajo.

#### Palabras clave

Cinematografías del exilio; Exilio; Transnacional; Posnacional; Archivo; Memoria.

#### Autores

Matei Chihaia es catedrático de Literatura Románica en la Bergische Universität Wuppertal desde 2010. Ha sido profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Quito, y en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Desde 2011, es coeditor de Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research y, de 2020 a 2024, fue codirector de la red internacional de investigación «El legado literario y filosófico del exilio español en México», apoyada por la Fundación Alemana para la Investigación (DFG). Asimismo, es autor del libro colectivo Caminos cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina (Iberoamericana, 2023). Contacto: chihaia@uni-wuppertal.de

## SPANISH AND HISPANIC AMERICAN EXILE FILMS

#### Abstract

This article establishes the theoretical and conceptual framework that guides the study of the filmic forms of Spanish and Hispanic American exile films, referring to films with a thematic focus on the experience of exile and the events that gave rise to it, made by exiled filmmakers themselves. This complex field of study extends to the work of exiled screenwriters who have also explored this subject and to the reappropriation of their work by "second- and third-generation exiles" and by filmmakers in the host nations or in the countries the exiles were forced to leave behind. Based on the idea of cinema as a "place of thought" and of a shared cultural framework, the article discusses methodological differences between the study of exile in film and in literature, as well as the categories of film theory most commonly used to analyse these types of films, highlighting the limitations of these frameworks in addressing the phenomenon of exile within the Spanish and Hispanic American context. This reflection serves as an introduction to the articles and sections comprising the Notebook, while also positing some future lines of research that emerge from this work.

#### Key words

Exile cinema; Exile; Transnational; Postnational; Archives; Memory.

#### Authors

Matei Chihaia has been the Chair of Romance Literature at Bergische Universität Wuppertal since 2010. He has also been a visiting professor at various universities, including Universidad Andina Simón Bolívar in Quito, Ecuador, and Universidad Nacional de La Plata in Argentina. Since 2011, he has been co-editor of *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisziplinary E-Journal for Narrative Research*. From 2020 to 2024, he co-directed the international research network "The Literary and Philosophical Legacy of Spanish Exile in Mexico", supported by the German Research Foundation (DFG). He is also one of the editors of the collective book *Caminos Cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contact: chihaia@uni-wuppertal.de

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

Andrea Luquin Calvo es doctora en filosofía por la Universitat de València. Acreditada como Profesora Titular por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), fue ganadora del II Premio «Presen Sáez de Descatllar» y de la X Beca-Premio «Hablo como Hombre» de la Fundación Max Aub. Ha sido beneficiaria del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) en su programa de estancias de investigación (Bergische Universität Wuppertal, 2024) y del programa BEST de la Generalitat Valenciana (2022). Autora del libro *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009), es también secretaria de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español (RIEFE). Actualmente, es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contacto: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Carmen Guiralt es doctora por la Universitat de València y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Autora del libro *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), ha publicado artículos académicos sobre la representación realizada por el cine clásico de Hollywood de la Guerra Civil española, tales como «Hollywood and the Spanish Civil War: The Hidden Anti-Fascist Ideology of *Love Under Fire* (1937)», en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, o «Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)», en *Estudios Humanísticos. Filología*. Desde 2017, ejerce como docente en la Universidad Internacional de Valencia (VIU), donde es Profesora Titular y directora del Grado en Educación Primaria. Contacto: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com

#### Referencia de este artículo

Chihaia, M., Luquin Calvo, A., Guiralt, C. (2025). Cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 7-20.

Andrea Luquin Calvo is a Senior Lecturer accredited by the Spanish National Agency for Quality Assessment and Accreditation (ANE-CA). She holds a PhD in Philosophy and won the Second Presen Sáez de Descatllar Award and the Max Aub Foundation's Tenth "Hablo como Hombre" Scholarship-Prize. She is the recipient of grants from the DAAD (German Academic Exchange Service) research stay program (Bergische Universität Wuppertal, 2024) and the Valencian government's BEST program (2022). She is the author of the book Remedios Varo: el espacio y el exilio (Universidad de Alicante, 2009) and also serves as secretary of the International Network for Studies on Spanish Philosophical and Intellectual Exile (RIEFE). She currently lectures at Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contact: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Carmen Guiralt holds a PhD from Universitat de València and a Master's Degree in Film History and Aesthetics from Universidad de Valladolid. She is the author of the book *Clarence Brown* (Cátedra, 2017) and has published scholarly articles on the representation of the Spanish Civil War in classical Hollywood cinema, including "Hollywood and the Spanish Civil War: The Hidden Anti-Fascist Ideology of Love Under Fire (1937)" in Historical Journal of Film, Radio and Television, and "Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)" in Estudios Humanísticos. Filología. Since 2017, she has been teaching at Universidad Internacional de Valencia (VIU), where she is a Senior Lecturer and Academic Director of the Degree Program in Primary Education. Contact: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com

#### Article reference

Chihaia, M., Luquin Calvo, A., Guiralt, C. (2025). Spanish and Hispanic American Exile Films. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 7-20.

Edita / Published by



Licencia / License



 $\textbf{ISSN}\ 1885\text{-}3730\ (print)\ /2340\text{-}6992\ (digital)\ \ \textbf{DL}\ V\text{-}5340\text{-}2003\ \ \textbf{WEB}\ www.revistaatalante.com\ \ \textbf{MAIL}\ info@revistaatalante.com\ \ \textbf{MAIL}\ info@revistaatalante.com\$ 

## **CUADERNO**

## CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO

POLÍTICAS DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO MEXICANO EN EL CINE DEL EXILIO REPUBLICANO: CANTAR DE LOS CANTARES (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

Mari Paz Balibrea

INTRAHISTORIA Y MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL EN EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973). UNA VISIÓN DESDE MARÍA ZAMBRANO

**J**orge Valle Álvarez

«HUMILDEMENTE, EL GRUPO RESPONDÍA»: INTELECTUAL ORGÁNICO, EXILIO Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA EN EL CINE DE LA BASE

Agustín Rugiero Bader, Lázaro Cruz García

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

Pablo Calvo de Castro, María Marcos Ramos

SUBJETIVIDADES FEMENINAS DESDE LA DISTANCIA. UN EXAMEN COMPARADO DE TRES FILMS DE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y NOVENTA DE CINEASTAS LATINOAMERICANAS

Violeta Sabater

MIGRACIONES DE ARCHIVO Y «NOMADISMO POÉTICO» EN EL ECO DE LAS CANCIONES (ANTONIA ROSSI, 2010)

Ana González Casero

MEMORIA(S) DEL TRAZO. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL: JOSEP (AUREL, 2020)

Robert Arnau Roselló

# POLÍTICAS DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO MEXICANO EN EL CINE DEL EXILIO REPUBLICANO: CANTAR DE LOS CANTARES (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

MARI PAZ BALIBREA

#### INTRODUCCIÓN

Cantar de los cantares<sup>1</sup>, último y malogrado provecto cinematográfico dirigido por Manuel Altolaguirre es, aunque prácticamente desconocido, el más próximo a sus intereses estéticos y religiosos. Cantar recrea y reinterpreta en un entorno mexicano un texto cumbre de la mística adaptado por Fray Luis de León de la tradición judía. Altolaguirre pensó que Cantar le permitiría establecer un puente, si no de vuelta a España, sí, por lo menos, de cooperación con sus instituciones, cuando sus colaboraciones literarias, especialmente con la revista Papeles de Son Armadans, dirigida por Camilo José Cela, ya se habían iniciado. La película fue invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en julio de 1959, presentación a la que acudió el mismo Altolaguirre con su segunda esposa, María Luisa Gómez Mena. Acabada su estancia en la capital donostiarra, de camino en coche con la cinta a la Málaga natal del poeta, un accidente de carretera en la provincia de Burgos acabó con la vida de los dos cónyuges. Altolaguirre tenía cincuenta y cuatro años.

Hav que tener en cuenta, cuando vemos Cantar e interpretamos sus sentidos y las intenciones de su director, que, para Altolaguirre, el film que conservamos no era la versión definitiva ni estaba acabado. La primera versión se escribe y produce en 1958. En 1959, junto con Gilberto Martínez Solares, el poeta rehace y amplía el guion (Valender, 1989a), y a su sobrino Julio le dice, en 1958, que tiene planes para que se ruede en Salamanca, Valladolid y Ávila (Vílchez Ruiz, 2022). Es con la intención de conseguir financiación para esta nueva versión y aprovechando el viaje, que quiere mostrar el largometraje en el Festival de San Sebastián en julio de ese mismo año (Valender, 1989b). En su carta a Martínez Solares desde San Sebastián. habla de «nuestro Cantar» y de cómo «he sentido mucho [...] que no hubiéramos terminado juntos la

película» (Altolaguirre, 1989b: 294)<sup>2</sup>. Está claro que lo que Altolaguirre muestra en San Sebastián es un work in progress y que su intención era ampliar el proyecto en la dirección de añadir a Cantar de los cantares la adaptación de Fray Luis de El libro de Job y De los nombres de Cristo, para hacer una lectura de la mística en Fray Luis mucho más estructurada y erudita en lo teológico.

Para complicarlo todo un poco más, no solo es que haya dos guiones, sino que lo que sabemos que Altolaguirre consideraba el primer guion, y que conservamos (Valender 1989a), no se corresponde con la película<sup>3</sup>. En esta, se ha omitido el marco inicial que explica la injusta encarcelación de Fray Luis por la traducción del Cantar de los Cantares -censurada por la Inquisición y no publicada hasta 1798—. En lugar de un Fray Luis a la defensiva o en horas bajas, tenemos, en palabras de Sánchez Vidal, un Fray Luis «en una especie de trance o serena epifanía, escribiendo con sosiego en una luminosa celda» (2003: 229). También se han omitido la mayoría de las partes del diálogo atribuidas al Esposo/Dios y, con ello, la multitud de requiebros amorosos que se intercambia con la Esposa/Iglesia que constan en el guion. En el film, la Esposa, interpretada por la actriz negra cubana Isolina Herrera, interpela y se dirige a él, pero en la estructura cinematográfica de plano/contraplano, la respuesta del Esposo es representada principalmente en la parte auditiva a través de la música y sin uso de la voz humana<sup>4</sup>. En lo visual, la posición del Esposo no la ocupa un actor, sino elementos de la naturaleza, especialmente flores y árboles. La voz masculina dominante es la de Fray Luis, interpretada por el actor mexicano y mestizo Julio Bracho, quien glosa y nos guía como espectadores en la interpretación de Cantar que contemplamos. En los momentos en que aparece como personaje, su voz se oye en off, y no saliendo de la boca del actor.

Sánchez Vidal (2003), que también ha llamado la atención sobre estas discrepancias entre la película que conservamos y el primer guion, se refiere a la película como «fragmentos acumulativos y dispersos, solo vertebrados por el tabicado de los sucesivos Cantos» (2003: 229). Por el contrario, en el presente estudio se argumenta que Cantar, a pesar de estar inacabada, es un proyecto muy coherente. Lo es en tanto que propuesta formal sobre las capacidades del lenguaje cinematográfico aplicadas a un texto clásico de la mística. Pero lo es también en su temática. Aquí es importante mencionar que el film que conservamos da como título de la película Cantar de los Cantares de Fray de León, mientras que el primer guion lleva como subtítulo «En la poesía mística y en el arte religioso mexicano». Es teniendo este subtítulo en cuenta que podemos resumir la trama de Cantar como, en clave mística -significada visualmente en la ya mencionada identificación del Esposo/Dios con elementos de la naturaleza, y también con muchos movimientos verticales de la cámara—. el recorrido de la Esposa en busca de su Esposo, que la lleva a atravesar diferentes paisajes naturales mexicanos, icónicos elementos de la arquitectura y escultura precolombinas y, sobre todo, del barroco novohispano –de ahí, como veremos, que se la haya comparado con ¡Que viva México! (Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1932)--. La búsqueda tiene su culminación con la coronación de la Esposa, es decir, con su aceptación de votos perpetuos como monja, que la convierten, según la liturgia católica, en esposa de Dios. Hay, por tanto, sin tener que negar el prurito contemplativo y antinarrativo que hace de la película casi

SU TRAMA REPRESENTA, EN CLAVE
MÍSTICA, EL RECORRIDO DE LA ESPOSA/
IGLESIA EN BUSCA DE SU ESPOSO/
DIOS, LO QUE LA LLEVA A ATRAVESAR
DIFERENTES PAISAJES NATURALES
MEXICANOS, ICÓNICOS ELEMENTOS
DE LA ARQUITECTURA Y ESCULTURA
PRECOLOMBINAS Y, ESPECIALMENTE, DEL
BARROCO NOVOHISPANO

un objeto vanguardista, una voluntad discernible de continuidad narrativa. Pero, además, con estos elementos, se proyecta una visión coherente sobre el papel del catolicismo y, por extensión, de la conquista española en México. En otras palabras, en *Cantar* se articula, a través de la mística y del barroco novohispano, un discurso en favor de la hispanidad que ayuda a entender que fuera vista con buenos ojos por el franquismo e invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival de Cine de San Sebastián de 1959.

### ALTOLAGUIRRE Y EL ARTE CINEMATOGRÁFICO

Altolaguirre realizó toda su carrera en la industria cinematográfica una vez en el exilio. Su trabajo incluye «once películas como productor, veinticinco guiones - nueve de ellos rodados y dieciséis que no pasaron a la pantalla- y cinco filmes como director» (Sánchez Vidal, 2003: 221)<sup>5</sup>. Su relación con el cine nos habla de las oportunidades, retos y limitaciones que la vida en el exilio trajo a los intelectuales republicanos. Oportunidad, porque el tener que rehacer su vida en el exilio le dio ocasión de adentrarse en un medio que sabemos le interesaba y admiraba desde siempre<sup>6</sup>. Reto, por la dificultad técnica y estética de lo que, para Altolaguirre, al fin y al cabo, era un medio nuevo de expresión artística. Y limitación, al enfrentarse con la realidad de un arte que es industria —y en México muy constreñida por intereses comerciales monopolísticos—, requiere trabajo en equipo y mucho presupuesto. Las declaraciones que conservamos de él sobre el séptimo arte expresan su fascinación por sus capacidades. Altolaguirre era sensible a esa visión del cine —que los surrealistas movilizaron por primera vez – como un arte nuevo, capaz de replicar en el espectador un estado de trance en el que la conciencia individual racional baja la guardia para fundirse en la experiencia unánime de un «yo» colectivo. Como dice en el artículo «Elogio del cine», de 1946:

No hay arte que nos embargue hasta este punto, ni poesía como la del cine que nos enajene cabalmente. [...] En un salón de cine, por muy numerosa que sea la concurrencia, se forma en todo el público una conciencia única. En ningún otro espectáculo las muchedumbres se solidarizan hasta formar un solo cuerpo. Ninguna emoción llega a ser tan unánime. Hasta los más rebeldes, hasta quienes queremos colocarnos en una posición independiente, de crítica, nos vemos dominados por su arrebatadora influencia. [...] Quien quiera dejar de ser quien es, quien quiera obtener prestada un alma, que se refugie en el cine. Él le dará memoria, inteligencia y voluntad, siquiera por un rato (citado en Valender, 1992: 374-375).

Altolaguirre es consciente de que ese poder seductor anula voluntades, y crítico con la manera en que hace al espectador vulnerable a la manipulación. En «Recuerdos de un diálogo» (1946), muestra su frustración: «Al cine hay que ir para tragarse la censura, para reprimir los aplausos. [...] Nos gusta mucho el cine, pero las sombras son sombras, y el cine todo lo más es una especie de escritura, una escritura primitiva» (citado en Valender, 1992: 376). Aunque la calificación de «primitiva» parece aguí referirse a todo el séptimo arte, en «Las malas artes del cine» (1948) la crítica es más precisamente atribuida al cine como cultura comercial de masas, cayendo en la contradicción de criticar aquello mismo que, a buen seguro, él había contribuido a producir en varias de sus películas comerciales: «Al público se le deslumbra con una propaganda que lo deja completamente dominado. Es curioso observar el mal efecto que causan las películas anticuadas, por sensacionales que sean, cuando el público las recibe sin la oportunidad de una publicitaria aureola» (citado en Valender, 1992: 381).

Por mucho que nunca llegó a abandonar su trabajo en la industria, y por tanto en el cine comercial, Altolaguirre articuló una ambiciosa poética cinematográfica, en relación con su propia práctica creativa principal, la poesía. Según esta poética, el cine es una forma diferente de conocer,

que expande y multiplica la capacidad reveladora del mundo de la palabra. El cine es la «representación de lo indecible [...] y lo inefable, lo que el poeta, el escultor o el dibujante, o el músico, no pudieron expresar con palabras, notas ni líneas» (citado en Valender, 1992: 374). Es con *Cantar* que Altolaguirre buscó expresar esta capacidad. Por eso, lo llama cinepoema, o poema cinematográfico. Como expresa elocuentemente por carta a su hermana María Emilia:

[Hice Cantar] por la importancia que para un poeta tiene la palabra. La palabra abre todo un mundo completo de representaciones. [...] Yo, humildemente, lo que he intentado es que cada palabra de Fray Luis tenga una proyección externa y una belleza plástica y espiritual independiente. No he intentado ayudar a la palabra por la imagen. Lo que he intentado es que la imagen prolongue la palabra y, a ser posible, la sustituya. En el fondo, creo yo, lo que he intentado es iluminar las palabras (citado en Valender, 1989a: 344).

Clave también para entender su poética cinematográfica es la afirmación de que el verdadero medio del cine es el tiempo:

Mientras más profundice en ese temporal espacio, en ese tormentoso mundo interior humano, mejores, más felices, serán sus resultados. [...] Poner en pie recuerdos, edificar historias, es la misión del cine. [...] Con esa sustancia palpitante del tiempo se mantienen los recuerdos, con ella está amasado el cine. El cine, o es vida interior, o no es nada (citado en Valender, 1992: 374).

Altolaguirre articula aquí el concepto que Gilles Deleuze llamaría más tarde, en el segundo de sus volúmenes de teoría y filosofía de la imagen cinematográfica, *l'image-temps*. La imagen-tiempo define una forma nueva de hacer cine que en Europa inicia el neorrealismo y donde prima lo visual y auditivo como medio de comunicación, desprendido de las exigencias de hacer avanzar una trama narrativa (Deleuze, 1985). Por ello, *Cantar* sintoniza muy bien con la sensibilidad del nuevo cine europeo en plena formación desde los años

cincuenta. En efecto, es una película en la que no pasa apenas nada y que nos invita a la contemplación y la introspección espiritual, no al entretenimiento derivado de seguir una peripecia. Dice la voz en off de la Esposa al principio: «Esta película, Cantar de los cantares, no tiene otro argumento que la peregrinación de un alma cristiana en busca de Dios» (00:02:43-00:02:51). Eso explica la crítica que a la película le hace José Francisco Aranda en su reseña para Ínsula, insistiendo en su carácter vanguardista. La llama «una de las obras más personales, más osadas y exquisitas que ha dado el cine hispánico» (1959: 11). Llama a sus imágenes «intoxicantes» (1959: 11). Aunque le critica el montaje —que el mismo Altolaguirre quería recomponer—, la compara, para concluir que es mejor que ella, con ¡Que viva México! Tratándose de un crítico ya muy conocedor de este nuevo cine europeo neorrealista y de la incipiente Nouvelle Vague, Aranda sabía ver, precisamente, lo que Cantar tiene de profundización en la imagen-tiempo a través de la recreación del cine como explosión visual. Esta sintonía con una forma nueva de hacer cine la detecta también De la Vega Alfaro cuando afirma que Cantar es «filme precursor en México de las tendencias neovanguardistas que habrían de surgir en la siguiente época» (2005: 71).

## CANTAR SINTONIZA MUY BIEN CON LA SENSIBILIDAD DEL NUEVO CINE EUROPEO EN PLENA FORMACIÓN DESDE LOS AÑOS CINCUENTA

Pero Altolaguirre había llegado por su propio camino a esta conceptualización del cine: el camino de la poesía y, en particular, el uso en ella de la alegoría como vehículo de la mística. Son estos tres pilares —cine, poesía, mística— los que sostienen la propuesta de *Cantar*. No debe sorprendernos que Altolaguirre escogiera el tema de la mística para su película más ambiciosa. En la medida en que el

cine en la plenitud de sus capacidades es, para él, la «representación de lo indecible [...] y lo inefable» como citábamos más arriba. está a su alcance representar la experiencia mística. Por ende, el interés por esta corriente filosófico-religiosa y estética es central en su poesía, expresado en la exploración de las correspondencias entre lo material y lo espiritual y el uso del símbolo (Vílchez Ruiz, 2022). Altolaguirre publicó antologías de poesía clásica española incluyendo a los místicos desde 1930 y participó activamente en el homenaje a Fray Luis, en 1927 y 1928, junto a otros poetas principales, como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Juan Larrea o Gerardo Diego, homenaje que, en 1942, en el exilio, se repetiría en torno a la figura del otro gran místico español, San Juan de la Cruz (Vílchez Ruiz, 2022).

### POLÍTICA DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO

Detengámonos ahora, siguiendo el argumento de Vílchez Ruiz (2022), en los matices ideológicos de la intervención en la tradición mística que hace Altolaguirre. Sostiene Vílchez Ruiz que la mística constituyó, para la generación de poetas que marcharía al exilio después de la Guerra Civil, una manera de conservar su fe católica, pero liberada de su lastre español contrarreformista y reaccionario: sin disciplinas restrictivas, crítica de los dogmas de la doctrina católica, capaz de incluir lo profano además de lo divino, lo popular además de lo culto, y lo hebreo, sufí o neoplatónico además de lo cristiano. Para esta generación educada en los valores republicanos de tolerancia y libertad, la mística significó «símbolo de regeneración ética, estética y también poética» (2022: 433, 435), desde el que era posible integrar a Dios con lo humano, haciendo confluir materia y espíritu, «traduci[endo] la esencia espiritual en lo material» (2022: 463). En particular, Vílchez Ruiz se refiere a la ética de Altolaguirre, que nunca abandonó el catolicismo, como «antidogmática y antipartidista» (2022: 439),

firme en su afirmación de lo sensible, en su deseo de contemplar la materia como parte de un camino de purificación. En el exilio, proceso traumático que le llevó al internamiento en una institución mental francesa antes de exiliarse a Cuba, y a una patología conectada con un profundo sentimiento de culpa, su superación pasó por deshacerse de los condicionantes más negativos de su adscripción a la fe católica, lo cual se manifestó, según Vílchez Ruiz (2022), en su obra tanto poética como cinematográfica<sup>7</sup>. Por eso, la religión perdió protagonismo en su primera poesía del exilio, pero volvió con más fuerza en sus últimos años. Para Vílchez Ruiz, es la tradición mística que «permite a Manuel Altolaguirre hacer aflorar un sentido y un sentimiento católico habiendo eliminado aquello que pesaba en su corazón. Se hace siempre desde una posición estrictamente católica, pero también crítica con ciertos valores particulares del catolicismo» (2022: 492). De hecho, para Vílchez Ruiz, en Cantar culminan los esfuerzos de Altolaguirre por «comprender lo religioso eludiendo las restricciones negativas del catolicismo» (2022: 448), pues percibe la realidad «mucho más en sintonía con los sentidos y con su sensibilidad [...] [basada en una comprensión de] «Dios mucho más libre, sin la parte negativa de la teología» (2022: 449-450)8.

El ejemplo más evidente en Cantar de este uso de la mística para reescribir un catolicismo sin culpa lo tenemos en la escena que recrea el Jardín del Edén y el momento en que Eva, tentada por la serpiente, come el fruto prohibido del árbol del conocimiento (00:46:05-00:47:28). A diferencia de la lectura bíblica, el jardín en la mística es alegoría del lugar del alma en unión mística, es decir, habiendo adquirido su plenitud. En él, como nos recuerda Vílchez Ruiz, «El árbol de la vida es el símbolo más evidente de la unión de espíritu y materia [...] nace desde la oscuridad, desde la profundidad de esas raíces hasta ir creciendo. Es un símbolo de evolución espiritual consciente» (2022: 475). La escena de Cantar nos evoca ambas tradiciones. En primer lugar, la bíblica, invocada en dos paneles que re-

producen los dos cuadros de Alberto Durero de Adán y Eva (1507), seguidos por la recreación del momento en que Eva, interpretada por la misma Isolina Herrera, arranca del árbol y come un bocado de la manzana para inmediatamente lanzarla con pesar por haber sucumbido a la tentación. Acto seguido, la mística, con la misma actriz, pero ahora vestida de monja, que aparece estirada en actitud relajada bajo el mismo árbol que la rodea completamente -como se ha dicho, elementos de la flora mexicana son alegoría consistente de Dios a lo largo de toda la película— y del que ella coge sus frutos con liberalidad y placer. Esta segunda lectura, donde el jardín es espacio de gozo con/del amado, reinscribe para la tradición católica —pues su protagonista es el personaje de la Amada vestida de monja- una versión del episodio bíblico exenta de prohibiciones y sentimiento de culpa.

Similar interpretación podemos aplicar a una de las más sofisticadas y complejas escenas de la película (00:03:52-00:05:21). Situada en su principio, la preceden varios encuadres en que la cámara se demora precisamente en los marcos —de ventanas y puertas, de cuadros—, en alusión sutil al aparato cinematográfico mismo y, más en general, a cómo el medio elegido —cine, literatura, pintura—, pero también una diferente perspectiva cultural —europea, americana—, influye en nuestra percepción. Todo ello relevante para la escena que sigue, y para toda la película.

La escena comienza (imagen 1) en una habitación en la que aparecen dos marcos, el de la derecha, visible solo parcialmente, es el de una puerta por la que entra un Fray Luis desde un jardín desértico. Apoyado en un atril y rodeado de libros—marcos de la palabra— y un florero, comienza a escribir. La cámara se acerca al marco de la izquierda, un cuadro que reproduce un fragmento del panel central del *Tríptico de La Adoración de los Magos* (c. 1494), de El Bosco. Como en la escena del Jardín del Edén, Altolaguirre utiliza, para resignificarlo cinematográficamente, un cuadro paradigmático de la tradición europea en el que

se recrea un momento clave de la liturgia bíblica, en este caso del Nuevo Testamento9. Mientras Fray Luis escribe, los personajes del panel central cobran vida. Las herramientas cinematográficas permiten enfocar ciertos personajes de la pintura y desenfocar a otros. Los pastores en el tejado de la choza donde ha nacido Jesús se muestran gozosos de la epifanía, y no distraídos con sus problemas mundanos como en el cuadro de El Bosco. Los paneles laterales del tríptico, en los que se simboliza la amenaza del pecado sobre el mundo, no se representan en absoluto. La figura amenazante y diabólica en el umbral de la choza solo aparecerá en planos generales y en un plano en segundo término. Por el contrario, el papel protagonista en la adoración lo tienen los personajes racializados, el rey Baltasar y el niño, su paje, enfocados con planos de detalle.



Imagen I

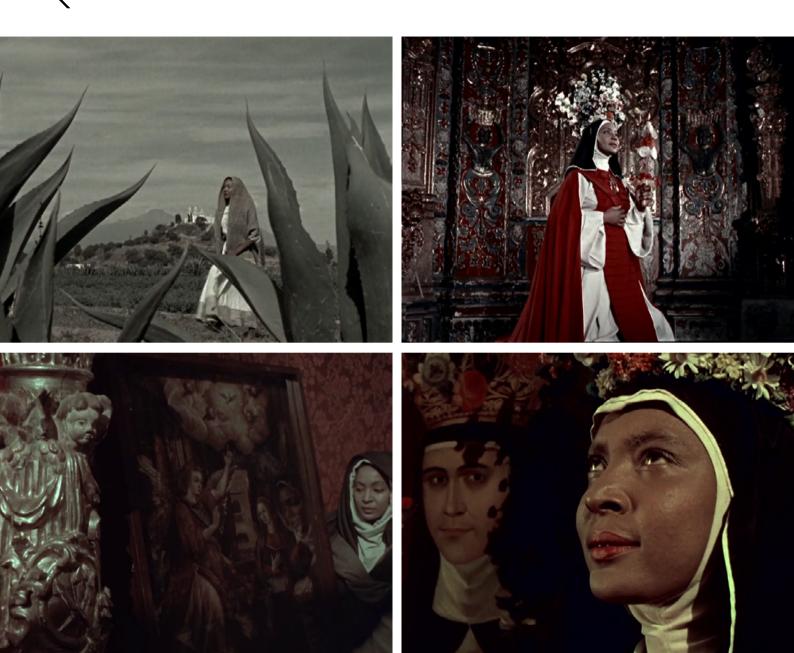
La escena termina con un primer plano de la Virgen Madre, desde el que directamente se corta al de la Amada/Esposa/Iglesia. Mientras la madre de Dios es blanca, como su bebé, su esposa es indígena. Con esto, la película marca la transición entre una tradición europea católica de representación del nacimiento de Cristo y su inserción en otra plenamente ubicada en lo mexicano, donde va a transcurrir el resto del film. Se resta prota-

gonismo así a la encarnación de Dios en el niño Jesús propia de las epifanías europeas, pues, a efectos de la alegoría, aquí Dios se va a disolver en la naturaleza. En esta nueva dimensión alegórico-mística, la actriz/mujer/Esposa no es solo la Iglesia, como interpreta la tradición cristianizadora del poema Cantar de los Cantares, sino que la posición que ocupa es también la de la tierra misma, México. Es decir. no solo estamos ante el vertido a otro medio artístico de la mística —de la literatura al cine, de la pintura al cine-, sino al vertido de sus parámetros, los del cristianismo/catolicismo, al espacio geográfico colonizado en su nombre, donde su resignificación se va a representar a través de la arquitectura del barroco novohispano. Es este elemento adicional de la dimensión alegórica-mística que sostiene la interpretación que sigue a continuación de la defensa de la hispanidad en Cantar. En particular, la centralidad del barroco en la película reproduce un discurso que permite inferir en este estilo artístico de gran prestigio y excelencia la destilación de una esencia española católica que se extenderá y dará su sello al Imperio. En palabras de Marzo:

Para España, el barroco ha sido la metáfora más concreta de lo que significa ser español, y gracias a su imperio, coincidente en el tiempo con el período barroco, el mejor exponente de la capacidad de la nación para ser universal, para vehicular nociones de humanidad válidas no sólo en el estricto marco del país sino incluso en tierras en que lo humano aún se encontraba fuera de la historia, como América (2010: 34).

En efecto, a lo largo de *Cantar* la arquitectura y la pintura barrocas funcionan como evidencia de la perfecta integración de lo autóctono con lo católico, de la aceptación gozosa del catolicismo en la integración formal de localismos. En este sincretismo que pone el énfasis en abrazar el catolicismo desde la diferencia estética, el éxtasis místico lima todas las aristas, entregándose el individuo local racializado, en la película representado por la Esposa, al ausente Dios monoteísta. Esta descor-

poreización, por supuesto explicable en la alegoría mística, al mismo tiempo reproduce unas relaciones de género, que lo son además de colonialidad. Al esquivar la encarnación del soberano, se borran también las condiciones de exterminio y explotación a través de las que impuso su ley, justificándose, con ello, un espectáculo de tierra conquistada por el catolicismo característico del discurso de la hispanidad. Veámoslo en concreto. El recorrido de la Esposa en busca de su Amado que estructura la película se realiza mayormente a pie y atravesando paisajes rurales -nunca urbanos- inconfundiblemente mexicanos (imagen 2). Dentro de esta categoría se incluye tanto la flora y accidentes geográficos — nopal, maguey, volcanes de Popocatepetl e Iztaccíhuatl— como las ruinas arquitectónicas y monumentales precolombinas –pirámides de Teotihuacán, altar olmeca y cabeza colosal, ambos en Tabasco— junto a los que la Esposa pasa de largo, sin prestarles atención, negándoles, así, cualquier función religiosa o ritual. Muy diferente trato audiovisual reciben las diversas construcciones arquitectónicas del barroco colonial: iglesias y conventos —Iglesia de San Francisco Javier en Tepozotlán (Estado de México); Basílica de Ocotlán en Tlaxcala; Iglesia de Santa María Tonantzintla en Puebla; Convento de Santa María de los Ángeles, levantado sobre un monumento dedicado a Huitzilopochtli, en Ciudad de México; Templo de San Francisco Acatepec de Cholula—; monumentos -cruz atrial del convento de San Agustín en Acolman, uno de los primeros hechos para la conversión de indígenas en el siglo XVI, que funde elementos prehispánicos y católicos—; y cuadros — La Anunciación (1559), de Juan de Correa de Vivar. pintor afrohispano que incluía figuras indígenas y de raza negra en sus cuadros—. Cada uno de ellos escalona un ascenso hacia la culminación donde la Esposa deviene monja coronada. Como en un documental de historia del arte, la cámara se deleita en la observación detallada de fachadas. ábsides y retablos que hacen evidente el sincretismo y la contribución indígena al barroco novohispano,



Imágenes 2, 3, 4 y 5

contra cuyo fondo se funde devota la Esposa racializada. Ejemplo culminante es la Iglesia de San Francisco Javier Tepozotlán, que tiene en lugar de honor un retablo dedicado a la Virgen de Guadalupe, donde la Esposa se coronará monja, rodeada de bajorrelieves de querubines negros (00:41:27) (imagen 3). La idea central, la fusión sin fricciones de la realidad indígena en la iconografía católica, está particularmente bien conseguida visualmente en la escena en que la Esposa, gracias a un efec-

to óptico, se integra literalmente en un cuadro de la Anunciación a la Virgen<sup>10</sup> (01:05:00) (imagen 4); como también es el caso en la superposición de la Esposa, ya monja coronada, con el cuadro de una monja blanca coronada, que realza sus similitudes (01:07:13) (imagen 5). Cuando la película concluye, la culminación en la trayectoria de la Esposa no solo ha supuesto la unión mística con Dios, sino la perfecta incorporación a través de ella de las idiosincrasias mexicanas en el catolicismo.

Todas estas consideraciones nos obligan a matizar la interpretación del interés de Altolaguirre por la mística como un proyecto que, entre otras cosas, al permitir incorporar otras religiones y tradiciones no católicas, es tolerante y aperturista. En Cantar, tolerancia y aperturismo llevan a la representación de las relaciones coloniales como una convivencia entre iguales, fertilización mutua o aceptación voluntaria de lo que propone una de las partes. Es este un discurso que entronca con una genealogía reaccionaria y antimoderna interesada en ocultar el objetivo de someter lo autóctono que definió el proyecto civilizatorio del imperio católico español en las Américas. En la medida en que Cantar facilita esta lectura blanqueadora de la conquista, «camufla [...] responsabilidades y recuerdos, para extender un manto estético que administra [...] apropiadamente la memoria y que sustrae la atención de la realidad de la explotación. [...] hace [...] desaparecer a los otros en un relato mitificado de integración, comunión y mestizaje» (Marzo y Badia, 2010: 13)11.

Ahora bien, es posible también argumentar que, al visualizar a los sujetos colonizados y a sus representaciones artísticas como partes activas en su propia transformación y definición del culto católico, el sincretismo que celebra Cantar apoya una lectura diferente del barroco novohispano. Sería esta una visión solidaria con lo que críticos latinoamericanos llaman el ethos barroco (Echeverría, 1988; Velasco, 2022), subversiva del discurso del hispanismo, que, de hecho, convierte al barroco de arma de imposición del colonizador (Marzo, 2010; Locker, 2014) en arma del colonizado. Este ethos define la actitud ante la realidad de los sujetos colonizados que consigue combinar dos actitudes contradictorias por la vía de la no confrontación directa, la sumisión y la rebeldía a la metrópolis. El ethos barroco reconoce la derrota, la imposibilidad de vuelta atrás ante la conquista española, de la resistencia a ella. Ante esta realidad, opta por buscar un camino, «el tercero excluido», construido desde las ruinas, a un tiempo igual al importado desde la

metrópolis, pero diferente en su incorporación disimulada y aparentemente dócil de la cultura precolombina (Echeverría 1988: 181). En palabras de Velasco (2022: 95-96), «Frente a una imposición de un universalismo europeo monolítico, intolerante y colonial, los indígenas y mestizos americanos se lo apropian selectivamente y universalizan sus propias culturas mezclándolas sincréticamente y de manera original y propositiva». Desde esta perspectiva, la Esposa de Cantar, enmarcada repetidamente por las más espectaculares joyas arquitectónicas del barroco colonial, visualizaría la osadía de colocar a una mujer racializada en la cúspide del poder católico femenino. Su posición es, así, análoga a la de la Virgen de Guadalupe, capaz de articular a su alrededor una identidad mexicana que acaba independizándose de la metrópolis (Velasco, 2022).

Aunque ambas líneas de interpretación del uso ideológico de la arquitectura del barroco novohispano en la película son plausibles, sin la lectura de *Cantar* como celebración de la hispanidad, de la conquista en tanto que evangelización y cristianización, y en tanto que definidora de la identidad mexicana, no se entiende la acogida que el film tuvo en la España franquista. La oportunidad de exhibir *Cantar* en el Festival de San Sebastián, así como su éxito entre el clero y las instituciones culturales, a la sazón controladas por las facciones más ultracatólicas del régimen, nos indican que la película fue interpretada como una visión homologable de la hispanidad en su versión más reaccionaria.

LA ESPOSA DE CANTAR, ENMARCADA REPETIDAMENTE POR LAS MÁS ESPECTACULARES JOYAS ARQUITECTÓNICAS DEL BARROCO COLONIAL, VISUALIZARÍA LA OSADÍA DE COLOCAR A UNA MUJER RACIALIZADA EN LA CÚSPIDE DEL PODER CATÓLICO FEMENINO

## RECEPCIÓN EN EL FRANQUISMO DE CANTAR

Hay constancia desde agosto de 1958, en una carta a su sobrino Julio Mathias, de que Altolaguirre quiere interesar a las instituciones españolas en Cantar para que sea considerada película de interés nacional (Vílchez Ruiz, 2022). Sin duda, Altolaguirre alguna noción tenía del enorme beneficio que tal calificación proporcionaba a una película en la España de la época en términos de producción, distribución y exhibición. El 20 de mayo de 1959, le pide por carta a Camilo José Cela que interceda para que Cantar se proyecte como cinta invitada en el Festival de San Sebastián, pues «por ser un cinepoema, de forma y sentido religioso, aquí no será seleccionado por la Dirección de Cinematografía» (1989a: 290)<sup>12</sup>. Dado que la película fue, en efecto, invitada, aunque fuera de concurso, es plausible pensar que Cela sí hizo gestiones eficientes. Pero los motivos que ayudan a explicar esa invitación no se reducen a esa posible recomendación de Cela.

En 1959, el gobierno franquista estaba sometido a fuertes luchas internas por la hegemonía entre aperturistas y ultranacionalistas, luchas que se dirimieron también en el campo cultural, donde América Latina ocupaba un lugar discursivo muy importante en la definición de la hispanidad. José María García Escudero había sido destituido, tras la crisis de gobierno de febrero de 1952, por demasiado tolerante como Director General de Cinematografía y Teatro, y sustituido por José María Muñoz Fontán, estricto censor. Por otra parte, como explica Gubern (Labanyi y Pavlović, 2013) se habían traspasado las responsabilidades sobre censura al Ministerio de Información y Turismo que desde 1951 y hasta 1962 presidiría Gabriel Arias Salgado, notorio integrista católico. En definitiva, son años de férreo control del nacionalcatolicismo en materia cinematográfica y de cara a la audiencia nacional. Por otro lado, de la mano de Luis Carrero Blanco, habían entrado al gobierno los tecnócratas, con ideas neoliberales en lo económico y aperturistas en lo político. Entre estos, interesa destacar al Ministro de Asuntos Exteriores Fernando María Castiella, que inició el proceso de reinserción diplomática de España en el mundo hasta la democracia. Una vez consolidada la posición geopolítica del país en el contexto de la Guerra Fría y habiendo cesado el acoso de las democracias liberales a la dictadura. Castiella tenía claro que era el momento de acercarse a este bloque, para lo cual era imprescindible un lavado de cara de la imagen de España que insistiera en su apertura. Ello explica, por lo que respecta a la cultura escrita y audiovisual, que, en contextos de recepción controlada y minoritaria y de cara a la exportación, el régimen estuviera dispuesto a bajar el listón de la censura. Un ejemplo: que volvieran reconocidos artistas e intelectuales del exilio favorecía la imagen internacional del franquismo como un estado políticamente tolerante (Larraz, 2009). Otro ejemplo: el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, fundado en 1953, donde, según señala Gubern (Labanyi y Pavlović, 2013) se exhibían películas de Hollywood sin censurar – en 1959 fue el turno de Con la muerte en los talones (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)— o se daba la bienvenida a películas de los países del este de Europa, especialmente a los de tradición católica. En cuanto a la política latinoamericana, sin olvidar los lazos históricos, Castiella se apartó de lenguajes muy codificados ideológicamente y diversificó las conexiones económicas y culturales (Pardo Sanz, 2000). Bajo la jurisdicción de su Ministerio se encontraba el Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Creado en 1946 para la promoción de la cultura hispana, el ICH actuó como un soft power muy bien financiado y de gran importancia para el régimen (Großmann, 2014). Espacio clave de propagación del discurso sobre la hispanidad a través del mundo y en especial en América Latina, en el primer franquismo cultivó una idea de panhispanismo opuesta a los valores de las democracias liberales. En la Guerra Fría, sin embargo, este

discurso evolucionaría a una valoración de las esencias hispanas compatible con las democracias liberales en cuanto que reserva contra la amenaza comunista (Großmann, 2014). Aun así, en 1959, como reflejo de las luchas internas antes mencionadas, su director era el ultranacionalista y antioccidentalista Blas Piñar, aliado de Arias-Salgado y enemigo de Castiella (Pardo Sanz, 2000).

Las tensiones entre ellos se manifestaron en 1959 en la VII edición del Festival de San Sebastián. Aún en sus primeras ediciones, su perfil no estaba completamente definido y diferentes facciones del régimen querían instrumentalizarlo en direcciones divergentes. Piñar y Arias Salgado pretendían especializar el festival en la dirección del cine iberoamericano, invocando ideas de hispanidad en su versión más ultranacionalista. A ello se oponía Castiella, que veía en el festival un escaparate en el que vender la idea de una España liberal a un público internacionalmente más amplio. Aunque su posición fue la que acabaría prosperando (Tuduri, 1989), no es de extrañar que una película basada en un pilar central de la nación franquista -religiosidad católica en un contexto colonial—, despertara el interés de sus autoridades e influyera, además con la carta de recomendación de Cela, para que se invitara a Cantar a participar en el festival fuera de concurso.

En la carta que Altolaguirre escribe a su hija Paloma en julio de 1959, ya desde San Sebastián, los auspicios no pueden ser mejores. No solo está la película triunfando en el festival donostiarra; existe, además, la esperanza de que, de estos ecos positivos, salga la invitación a concursar en el Festival Internacional de Cine de Venecia el mes siguiente:

[La cinta] ha sido recibida magníficamente, con largos artículos en los periódicos y participa en el festival fuera de concurso [...] Pasará mañana, martes, en sesión especial para el Obispo y el clero. El viernes, a la mejor hora, y en el mejor cine, pasará para el festival. Pasará ese día dos veces y hay una expectación grandísima. Luego será presentada

a los distribuidores y se dice que tendremos muy buenas ofertas. [...] En Venecia, en el mes de agosto, aspirará al premio, ya con la propaganda de San Sebastián, que será muy conveniente (Altolaguirre, 1989c: 291-292)<sup>13</sup>.

Con respecto al eco mediático, al padre Ángel Martínez le cuenta de la cobertura en El Diario Vasco («¡Grandes satisfacciones y alegrías!») (Altolaguirre, 1989d: 293)14, y a su colega y coguionista Martínez Solares le informa de las entrevistas en prensa francesa de primera línea: Le Monde, Le Figaro, Les Lettres françaises, además de que «La crítica española, [es] unánime en sus elogios» (Altolaguirre, 1989b: 294). Queda claro también, por esta correspondencia, que la película buscó y obtuvo un público «especializado» entre el clero, que recibió la película entusiásticamente, a juzgar por el relato de Altolaguirre y corroborado por las noticias de la prensa de la época, donostiarra («El Cantar de los cantares», 1959) y malagueña (Caballero, 1959). Ya hemos visto cómo se lo anuncia a su hija Paloma, pero lo cuenta ya como un hecho pasado al padre Ángel Martínez: «La vio S.I. el obispo, y gran número de religiosos» (Altolaguirre, 1989d: 293). Y más detalles le da a Martínez Solares: «El Obispo de San Sebastián convocó a todo el clero de su diócesis y llenaron el cine» (Altolaguirre, 1989b: 294). Por extensión, la recepción institucional parece haber sido igualmente unánime, pues, como le sigue explicando a Martínez Solares: «Nos dio una comida el Presidente del Instituto de Cultura Hispánica [Blas Piñar MPB]. Ha pedido la película para Madrid el Director de Cinematografía [Muñoz Fontán MPB]» (Altolaguirre, 1989b: 294). Habría que puntualizar un poco este éxito, teniendo en cuenta lo que en su reseña póstuma dice Aranda, presente en el pase para el público general y al que afirma asistieron apenas una docena de espectadores (1959).

Atendiendo a esto, se diría que donde realmente tuvo impacto y perspectivas de éxito *Cantar* y, con ello, de que hubiera financiación para una segunda versión, otro tipo de colaboraciones,

etc., es entre las jerarquías del poder católico, tanto dentro del clero como en las instituciones gubernamentales. A un régimen que ya tenía en mente la captación para su vuelta de ilustres exiliados republicanos con la que demostrar su apertura y tolerancia, para un ámbito específicamente cultural en los años cincuenta controlado por las facciones nacionalcatólicas del franquismo, interesado en vehicular su dimensión internacional a través del discurso de la hispanidad, la película de Altolaguirre debió parecerles una proposición atractiva y fácilmente instrumentalizable. A diferencia del fiasco que vendría solo tres años después con el affaire Viridiana, el régimen no tenía nada que temer de la película del exiliado Altolaguirre.

#### **CONCLUSIÓN**

Cantar aterrizó en España en un momento clave de giro y adaptación del régimen a su nueva situación geopolítica, marcado por fuertes luchas internas. El prestigio de Altolaguirre como poeta, su calidad de exiliado republicano y, a la vez, católico devoto, y la centralidad del discurso de la hispanidad en su película, la hacían atractiva para el régimen. ¿Cómo se habrían desenvuelto director y película en este contexto?, ¿qué intereses contrapuestos del régimen les habrían interpelado?, ¿habría tenido la oportunidad de aflorar una lectura subversiva de la hispanidad en Cantar entre antifranquistas, en América Latina, en las suspicacias de algún censor? El accidente fatídico en Cubo de Bureba segó las perspectivas despertadas en aquellos días felices para el poeta en la capital donostiarra. Sin embargo, como parte de un proyecto interesado en movilizar y visibilizar las culturas del exilio republicano español como productos relevantes de su tiempo, cuyo conocimiento complejo nos sigue enriqueciendo, nos queda la película para interpretar. En este sentido, este artículo ha querido mostrar el interés de este poco conocido texto audiovisual de Manuel Altolaguirre, argumentando la importancia clave en él del contexto mexicano, cómo revela la continuidad y transformación de la estructura místico-alegórica en la obra del autor, en qué sentidos participa de discursos ideológicos sobre la hispanidad a través del barroco y de qué forma estos discursos ayudaron a que la película captara la atención de las instituciones franquistas.

#### **NOTAS**

- 1 A partir de ahora, abreviado como *Cantar*.
- 2 El archivo Manuel Altolaguirre-Concha Méndez conserva numeroso material de trabajo relacionado con las versiones de la película, que aún está por estudiar a fondo. El archivo está custodiado por el Centro Documental de la Residencia de Estudiantes en Madrid, parte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 3 Sí coincide, sin embargo, con la descripción que el mismo Altolaguirre hace en carta a su sobrino Julio Mathias y Lacarra en agosto de 1958 (citada en Vílchez Ruiz, 2022).
- 4 La voz del Esposo, que se oye muy pocas veces, es, según Sánchez Vidal (2003), la del actor mexicano Arturo de Córdova. No se ha podido comprobar porque la película no tiene créditos completos.
- 5 Para más detalles de su trabajo en este medio, véase, además del artículo citado, Sánchez Oliveira (2014) y Valender (1992).
- 6 Según certifican testimonios de amigos, como Darío Carmona y su correspondencia anterior al exilio (Valender. 1989a).
- A esta superación de contradicciones, sentimientos de culpa y sufrimientos le ayudó también la influencia de María Zambrano. En *La confesión: género literario*, obra que Altolaguirre conocía, habla Zambrano de la confesión como de «un método, para encontrar ese quien, sujeto a quien le pasan las cosas, y en tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase. Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues este género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable» (1988). Es más, Zambrano consideraba *El libro de Job*, de Fray Luis,

que Altolaguirre tenía intención de incorporar en una versión ampliada de su película Cantar, como una de las primeras formas de confesión, correspondiente a la primera fase de descenso a los infiernos en la vía mística. (Valender, 1998). Es decir, mística y confesión, según la interpretación zambraniana, se reúnen para dar como resultado la depuración de los elementos de culpa intrínsecos en el catolicismo. De forma análoga, insistiendo en la función liberadora de la confesión, en su «Prólogo a mis recuerdos», escrito originalmente en 1943, Altolaguirre había hablado de su muerte espiritual sucedida en el trauma del tránsito al exilio, y cómo había sido posible renacer después de esa muerte (Vílchez Ruiz, 2022). En esta línea, y tal como argumenta Valender, Altolaguirre puede concebir Cantar después de haber superado el trauma personal y colectivo de la guerra y del exilio, después de haber escrito sus propias confesiones —después publicadas en El caballo griego—.

- 8 Vílchez Ruiz ve incluso una intención crítica en *Cantar*, por sus referencias a Fray Luis encarcelado por la Inquisición, llamándolo «acto del todo revolucionario que cuestiona el poder, la opinión pública y el normativismo social, político e ideológico» (2022: 482). Lo cierto, como ya hemos indicado, es que, aunque presentes en el guion, estas alusiones se han eliminado en la versión de la película que conservamos.
- 9 Tanto el cuadro de El Bosco como los de Durero, como Altolaguirre sabía perfectamente, estaban en el Museo del Prado y, en el exilio, fuera de su alcance.
- 10 No se ha conseguido identificar la autoría, título o ubicación del cuadro.
- 11 Altolaguirre no es una excepción. La reflexión sobre la relación de España con América ocupó a muchos intelectuales del exilio republicano, en particular en México, como Juan Larrea, Luis Cernuda, Max Aub o Eduardo Nicol. Para una introducción a la relación del exilio republicano con los discursos sobre el hispanismo, véase Faber (2017).
- 12 La carta se publicó por primera vez en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1960.
- 13 Con las alusiones a Venecia, a la época del año y a aspirar a un premio, Altolaguirre debe referirse al Pre-

- mio de la Oficina Católica Internacional del Cine, otorgado dentro del marco del Festival de Cine de Venecia que se celebraba en agosto.
- 14 Carta publicada por primera vez en la revista *Caracola* en 1960.

#### **REFERENCIAS**

- Altolaguirre, M. (1989a). Carta a Camilo José Cela. *Litoral:* revista de la poesía y el pensamiento, 181-182, 289-290. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo imagenes/grupo.do?path=2000645017
- Altolaguirre, M. (1989b). Carta a Gilberto Martínez Solares. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 181-182, 294. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\_imagenes/grupo.do?path=2000645017
- Altolaguirre, M. (1989c). Carta a Paloma Altolaguirre. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 181-182, 291-292. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\_imagenes/grupo.do?path=2000645017
- Altolaguirre, M. (1989d). Carta al padre Ángel Martínez. Litoral: revista de la poesía y el pensamiento, 181-182, 293. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\_imagenes/grupo.do?path=2000645017
- Aranda, J. F. (1959). Manuel Altolaguirre y el cine. *Ínsula*, 154. 11.
- Caballero, L. (1959, 26 de julio). Triunfo de Manuel Altolaguirre en el Festival de Cine de San Sebastián. *El Sur*.
- De la Vega Alfaro, E. (2005). La inmigración española en el cine mexicano o el viaje perpetuo (1896-1978). Secuencias. Revista de Historia del Cine, 22, 48-75. https://doi.org/10.15366/secuencias2005.22.003
- Deleuze, G. (1985). Cinéma 2. L'Image-temps. París: Editions de Minuit.
- Echeverría, B. (1988). La modernidad de lo barroco. México:
- «El Cantar de los cantares», película proyectada en sesión privada, mereció grandes elogios (1959, 26 de julio). *El Diario Vasco*.
- Faber, S. (2017). Exilio e Hispanismo. En M. P. Balibrea (coord.), Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español (pp. 69-77). Madrid: Siglo XXI.

- Großmann, J. (2014). «Baroque Spain» as Metaphor. *Hispanidad*, Europeanism and Cold War Anti-Communism in Francoist Spain. *Bulletin of Spanish Studies*, *91*(5), 755-771. https://doi.org/10.1080/14753820.2014.909 144
- Labanyi, J., Pavlović, T. (eds.) (2013). A Companion to Spanish Cinema. Londres: Blackwell.
- Larraz, F. (2009). El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Locker, T. (2014). The Baroque in the Construction of a National Culture in Francoist Spain: An Introduction. *Bulletin of Spanish Studies*, *91*(5), 657-671. https://doi.org/10.1080/14753820.2014.908564
- Marzo, J. L. (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano.* Buenos Aires: Kantz.
- Marzo, J. L., Badia, T. (2010). El d\_efecte barroc. Polítiques de la imatge hispana/El d\_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana. Barcelona: CCCB/Diputació de Barcelona. Recuperado de https://www.soymenos.net/el\_d\_efecto\_barroco.pdf
- Pardo Sanz, R. (2000). La etapa Castiella y el final del régimen. En J. Tusell, J. Avilés y R. Pardo, (eds.), *La política exterior de España en el siglo XX* (pp. 341-370). Madrid: Biblioteca Nueva/UNED.
- Sánchez Oliveira, E. (2014). Exiliados andaluces en el cine latinoamericano. En E. Camarero Calandria (coord.), Contenidos y formas en la vanguardia universitaria, (pp. 477-494). Madrid: ACCI/Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.
- Sánchez Vidal, A. (2003). Manuel Altolaguirre. De Cartas a los Muertos a El Cantar de los Cantares. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 235, 221-231. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/43317091
- Tuduri, J. L (1989). San Sebastián: un Festival, una Historia. (1953-1966). San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Valender, J. (ed.) (1989a). Manuel Altolaguirre. Obras completas, II. Madrid: Istmo.
- Valender, J. (1989b). Las malas artes del cine. 1950-1959. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 181-182, 263-267. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\_imagenes/grupo.do?path=2000645017
- Valender, J. (ed.) (1992). Manuel Altolaguirre. Obras completas. III. Madrid: Istmo.

- Valender, J. (1998). Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez.
- En J. Valender, A. Stanton et al., Homenaje a María Zambrano: estudios y correspondencia (pp. 143-164). México: El Colegio de México.
- Velasco, A. (2022). El devenir de la filosofía mexicana a través de sus tradiciones y controversias. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas/UNAM.
- Vílchez Ruiz, M. (2022). De lo sagrado y lo religioso en los poetas del exilio español de 1939. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de https://www.tesisenred.net/hand-le/10803/688704#page=1
- Zambrano, M. (1988). La confesión: género literario. Madrid: Mondadori

### POLÍTICAS DE LA MÍSTICA Y EL BARROCO MEXICANO EN EL CINE DEL EXILIO REPUBLICANO: CANTAR DE LOS CANTARES (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

#### Resumen

Cantar de los cantares, último y malogrado proyecto cinematográfico dirigido por Manuel Altolaguirre es, aunque prácticamente desconocido, el más próximo a sus intereses estéticos y religiosos. Cantar recrea y reinterpreta, en un entorno mexicano, un texto cumbre de la mística adaptado por Fray Luis de León. Su trama representa, en clave mística, el recorrido de la Esposa/Iglesia en busca de su Esposo/ Dios, lo que la lleva a atravesar diferentes paisajes naturales mexicanos, icónicos elementos de la arquitectura y escultura precolombinas y, especialmente, del barroco novohispano. El artículo analiza la película, primero, como propuesta formal sobre las capacidades del lenguaje cinematográfico aplicadas a un texto clásico de la mística que coinciden con desarrollos de la historia del cine definidos más tarde por Deleuze con el concepto de imagen-tiempo; segundo, en qué medida en Cantar se articula, a través de la mística y del barroco colonial, un discurso de apoyo a la hispanidad, es decir, una visión coherente y celebratoria sobre el papel del catolicismo y, por extensión, la conquista española en México. Se termina argumentando que una interpretación en este sentido explica que la película fuera vista con buenos ojos por el franquismo e invitada a presentarse fuera de concurso en el Festival de Cine de San Sebastián de 1959.

#### Palabras clave

Manuel Altolaguirre; *Cantar de los cantares*; Barroco colonial; Mística; Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Hispanidad; Cine del exilio republicano español; Imagen-tiempo.

#### Autora

Mari Paz Balibrea es catedrática de Estudios Culturales en Birkbeck, University of London y especialista en el estudio de los legados del exilio republicano español. Es autora de Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio (Viejo Topo, 2007), coordinadora de Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español (Siglo XXI, 2017) y coeditora, con Antolín Sánchez Cuervo y Frank Lough, del número especial de la revista History of European Ideas, dedicado a «María Zambrano amongst the philosophers». Ha publicado numerosos artículos sobre la obra de intelectuales y artistas del exilio, como Max Aub, Eduardo Nicol, Rosa Chacel, Roberto Gerhard y Josep Solanes. Contacto: m.balibrea@bbk.ac.uk

#### Referencia de este artículo

Balibrea, M. P. (2025). Políticas de la mística y el barroco mexicano en el cine del exilio republicano: *Cantar de los cantares* (Manuel Altolaguirre, 1959). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 23-38.

# THE POLITICS OF MYSTICISM AND THE MEXICAN BAROQUE IN THE SPANISH REPUBLICAN EXILE FILM: CANTAR DE LOS CANTARES [SONG OF SONGS] (MANUEL ALTOLAGUIRRE, 1959)

#### **Abstract**

Although practically unknown, Cantar de los cantares, the last film directed by Manuel Altolaguirre, is the most representative of his aesthetic and religious interests. Cantar takes the masterpiece of mysticism adapted by Fray Luis de León and recreates and reinterprets it in a Mexican setting. Its plot is essentially a mystical representation of the Bride/Church's quest for her Bridegroom/God, which leads her through different Mexican natural landscapes and iconic elements of pre-Columbian and (especially) New Spanish Baroque architecture and sculpture. This article begins by analysing the film as a formal exploration of the capacities of cinematic language applied to a classic text of mysticism that reflect developments in film history later defined by Deleuze with the concept of the time-image. It then considers the extent to which Cantar articulates a coherent, celebratory vision of the role of Catholicism and, by extension, the Spanish conquest of Mexico. It concludes by arguing that an interpretation along these lines explains why the film was viewed favourably by the Franco regime and accepted for screening out of competition at the San Sebastián Film Festival in 1959.

#### Key words

Manuel Altolaguirre; *Cantar de los cantares*; Colonial Baroque; Mysticism; San Sebastián International Film Festival; *Hispanidad*; Spanish Republican exile films; Time-image.

#### Author

Mari Paz Balibrea is Professor of Spanish Cultural Studies at Birkbeck, University of London. She has published extensively on the legacies of Spanish Republican exile. She is the author of Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio (Viejo Topo, 2007), the coordinator of Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español (Siglo XXI, 2017) and co-editor, with Antolín Sánchez Cuervo and Frank Lough, or a special issue of the journal History of European Ideas titled "María Zambrano amongst the philosophers". She has also written on the work of exiled intellectuals and artists such as Max Aub, Eduardo Nicol, Rosa Chacel, Roberto Gerhard and Josep Solanes. Contact: m.balibrea@bbk.ac.uk

#### Article reference

Balibrea, M. P. (2025). The Politics of Mysticism and the Mexican Baroque in the Spanish Republican Exile Film: *Cantar de los cantares* [Song of Songs] (Manuel Altolaguirre, 1959). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 23-38.

recibido/received: 02.07.2024 | aceptado/accepted: 19.12.2024

Edita / Published by



Licencia / License



37

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

## INTRAHISTORIA Y MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL EN EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973). UNA VISIÓN DESDE MARÍA ZAMBRANO

JORGE VALLE ÁLVAREZ

### I. MARÍA ZAMBRANO VISIONA EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973) EN GINEBRA

Aunque le dedicara pocas páginas en el conjunto de su vasta obra, el cine ocupa una presencia amplia y constante en la vida de María Zambrano. La filósofa frecuenta las salas de proyección en todos los lugares en los que reside, al menos hasta que su salud se lo permite; conversa sobre las películas que ve con Gregorio del Campo, su novio en la adolescencia, o con su amiga cubana Josefina Tarafa, como se deduce de la correspondencia que mantiene con ambos¹: se sirve tanto del cinema educativo durante su participación en las Misiones Pedagógicas como del cine propagandístico durante la Guerra de España, en la que se intensifica el firme compromiso que ha mantenido con el proyecto modernizador y democratizador de la Segunda República; se relaciona con directores italianos, como Adriano Zancanella, que le explican en persona los pormenores de la producción y realización técnica de películas; y asiste a los ciclos de cine programados por el Departamento de Cinematografía de La Habana en sus años cubanos, que enriquecen enormemente su cultura cinematográfica. Zambrano pertenece, en suma, a la generación que hace suyo el verso de Rafael Alberti «¡Yo nací con el cine, respetadme!» (2002: 229), y ella misma reconoce en *Delirio y destino* (1952), su obra más autobiográfica, que lo ama «apasionadamente» (2014a: 963).

Los tres artículos que escribe María Zambrano sobre el cine en los primeros años de la década
de los cincuenta<sup>2</sup> se encuadran en la búsqueda de
una nueva razón —a la que termina denominando
«razón poética»— que satisfaga la necesidad que
tiene todo ser humano de verse en espejos que
le devuelvan un reflejo más íntegro de sí mismo
que el que le ofrece el racionalismo. Todo el pensamiento de Zambrano se articula, en este sentido,
como una crítica radical a la filosofía racionalista

occidental, a la que define con frecuencia como demasiado «ensimismada» y «abstraída», pues solo sabe pensarse a sí misma y ha olvidado que su función primordial no es otra que la de dotar al ser humano de verdades vitales que le permitan encauzar su existencia. La incapacidad de la razón filosófica-científica para captar en toda su heterogeneidad y complejidad las diferentes zonas de la vida humana —especialmente de aquellas que, para Zambrano, más la constituyen, como las esperanzas, los sueños o los sentimientos— empuja a la pensadora a buscar otros medios de visibilidad de lo humano, como la poesía, la pintura o el cine.

Una de las películas que más cautivan a María Zambrano y que, como se verá a lo largo del artículo, mejor ejemplifican esta capacidad del cine para permitir ver aquello que el racionalismo desdeña, es El espíritu de la colmena (1973), de Víctor Erice, el primer largometraje rodado por el director vasco. En el momento del estreno de la película. María Zambrano está viviendo la última etapa de su larguísimo y sufrido exilio en La Pièce, una pequeña localidad francesa en la zona del Jura, junto a su primo Rafael Tomero. Su guerida hermana Araceli, de la que no se ha separado apenas desde que se reencuentran en el París recién liberado de 1946, ha fallecido un año antes como consecuencia de una aguda tromboflebitis. Los años en esta ferme ubicada en mitad del bosque son, pues, años de «soledad acompañada», como le gusta remarcar a la propia Zambrano, pues, a pesar de su aislamiento, recibe visitas constantes por parte de su círculo de amigos más estrecho, conformado por reconocidos cinéfilos, como Alfredo Castellón o Joaquín Verdú de Gregorio. Alejada de los grandes núcleos urbanos y con su estado de salud muy deteriorado, especialmente el sentido de la vista, Zambrano apenas puede frecuentar las salas de proyección.

Esto no significa, sin embargo, que mengüe el interés por el cine que ha mantenido durante toda su vida. Joaquina Aguilar, una joven traductora licenciada en Filosofía que, en ese mo-



Imagen I. María Zambrano durante su exilio en La Pièce, Francia

mento, está ayudando a la Zambrano a editar los textos que conformarán, en 1977, Claros del bosque (2019a), la convence para desplazarse a Ginebra y visionar una película ambientada en la meseta castellana en plena posguerra (imagen 1). Zambrano asiste, así, a la proyección de El espíritu de la colmena y queda fascinada por tres motivos principales3: el primero, una poética cinematográfica muy cercana a la que ella misma ha desplegado a lo largo de toda su obra escrita; el segundo, una estrecha relación entre la biografía de Ana (Ana Torrent), la niña protagonista, y la suya propia; y el tercero, una visión de aquello que nunca ha podido ver: el exilio interior español. Dado que los dos primeros aspectos han sido ya estudiados en profundidad por José Manuel Mouriño en su documental El método de los claros, en este artículo se abordará de qué manera El espíritu de la colmena satisface la necesidad de conocimiento intrahistórico que reclama Zambrano sobre la historia reciente de España, y cómo contribuye también a cristalizar una memoria colectiva en torno a la experiencia republicana, de la que los exiliados son la huella más palpable, en un momento, además, en que la

nueva España democrática que está naciendo en la Transición corre el riesgo de olvidarla.

## 2. LA VISIÓN DE LA INTRAHISTORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL

La historia constituye uno de los principales centros sobre los que orbita el pensamiento de María Zambrano a lo largo de toda su carrera intelectual, desde su primer libro, Horizonte del liberalismo (1930), nacido de las preocupaciones de una filósofa fuertemente comprometida con la política de su tiempo, hasta su último artículo publicado antes de morir, «Los peligros de la paz» (1990), escrito a raíz de la Guerra del Golfo. La concepción de la historia que desarrolla Zambrano está indisolublemente ligada a su crítica al racionalismo que, aferrado a los hechos, olvida lo que queda por debajo de ellos. La filósofa rechaza entonces tanto la visión moderna de la historia como una marcha sucesiva de acontecimientos trascendentales y decisivos que avanza inexorablemente hacia delante, como el modo científico de historiar, que ha dejado en la oscuridad «a la vida cotidiana, a la que transcurre sin estridencias y forma la trama [...] sobre la cual únicamente se puede dibujar el trascurrir de la vida extraordinaria o el suceso trascendente» (2012b: 64). Así pues, toda historia cuenta, para la pensadora, con dos niveles, heredados, a su vez, de los que propone Francisco Giner de los Ríos: el nivel superficial de los hechos, del que se ocupa la historia en tanto ciencia, y el nivel profundo o intrahistoria, constituido por los sentires de los que no aparecen en los libros de historia, pero la sufren igualmente. Zambrano hace suya, así, la noción de intrahistoria de Miguel de Unamuno y la despliega en multitud de sus escritos, ya sea de manera latente o explícita (Bonilla, 2024: 17-18).

Dado que este conocimiento de la historia profunda no puede darse desde las coordenadas del racionalismo —causalidad, objetividad, claridad— por estar conformado por las esperanzas, las desesperanzas, los anhelos y los miedos de las

vidas anónimas, este debe darse, para Zambrano, en «una actitud que recuerda en cierto modo la del espectador de una tragedia», como si fuese un «volver a vivir la vida de otro» (2022a: 254-255). El arte de la imagen en movimiento constituye, en este sentido, un documento histórico que apunta a los grandes acontecimientos y a lo que transcurre por debajo de ellos, y por ello la pensadora veleña ve en él un medio de visibilidad privilegiado de lo humano —no solo de la vida individual, sino también de la colectiva – que expresa la vida y los sentimientos sin analizarlos ni objetivarlos. Ningún otro arte es capaz de captar la realidad y la vida desde el realismo que aportan la objetividad fotográfica y la incorporación del tiempo a la imagen, aspectos que caracterizan al cine, como sostiene el teórico francés André Bazin (2021), ni de sumergir al espectador en un estado análogo al sueño en el que la conciencia se adormece y se entrega a la visión de una procesión de imágenes del pasado. El cine puede satisfacer, así, la necesidad de conocimiento intrahistórico que tiene toda sociedad, y hacerlo, además, en la manera en que reclama Zambrano, es decir, «entre la verdad y el sueño» (2022b: 720).

Por otro lado, las amplias reflexiones que Zambrano dedica a la historia en el seno de su obra le llevan a preguntarse también por la historia de España. La pensadora se forma en un contexto intelectual y filosófico que, desde la Generación del 98, ha hecho del problema de la decadencia española uno de los tópicos más frecuentes entre los intelectuales de las primeras décadas del siglo XX;

EL CINE PUEDE SATISFACER, ASÍ, LA
NECESIDAD DE CONOCIMIENTO
INTRAHISTÓRICO QUE TIENE TODA
SOCIEDAD Y, ADEMÁS, EN LA MANERA
EN QUE RECLAMA ZAMBRANO, ES DECIR,
«ENTRE LA VERDAD Y EL SUEÑO»

y mantiene una estrecha relación con España tanto en su juventud, como intelectual comprometida con la Segunda República, como durante su exilio, en el que seguirá escribiendo sobre el senequismo, las coplas de Jorge Manrique, el idealismo del Quijote, el blanco de los cuadros de Francisco Zurbarán, los romances de Federico García Lorca o las novelas de Benito Pérez Galdós, pues es ahí donde, para ella, reside la historia profunda del pueblo español. En este sentido, nadie como el escritor canario ha sabido expresar en una visión la intrahistoria de la España decimonónica:

Lo que Galdós nos ofrece en su gigantesca obra es algo más que historia, porque es la historia entretejida con lo más cotidiano en los Episodios [...]. Nos da la vida del español anónimo, el mundo de lo doméstico en su calidad de cimiento de lo histórico, de sujeto real de la historia. El historiador ha solido darnos el «hecho histórico» que, para ser considerado tal, requiere determinadas condiciones: tenía que ser considerado ante los ojos de quien lo estudiaba como decisivo y trascendente. La novela galdosiana muestra, en cambio, aquello de donde tales hechos proceden, lo que queda oculto bajo esa trascendencia y que puede ser tomado por simple poso del tiempo (Zambrano, 2022c: 569-570).

Así pues, Galdós ofrece esa visión íntegra de los niveles de la historia que refiere Zambrano, pues «entreteje» los grandes acontecimientos de los que se ocupa el historiador con las consecuencias que estos tienen sobre las vidas de los sin nadie, las vidas que no son «decisivas» ni «trascendentes», pero sin las cuales la historia no está completa. A partir de los años setenta, cuando la idea de regresar a España es cada vez más remota y cuando ya ha asumido plenamente su condición de exiliada en La Pièce, el interés de Zambrano por la historia de su país se desplaza del siglo XIX a la historia reciente, a lo que ha ocurrido en España después de haberse visto obligada a abandonarla. A pesar de que esté enterada por las noticias de los periódicos y por los testimonios de amigos que han estado en España de la situación interior del país y de los

acontecimientos que están marcando su discurrir político desde el final de la guerra, Zambrano no ha visto con sus propios ojos la miseria, el hambre, la desconfianza, el miedo, el silencio autoimpuesto, el dolor por el pérdida, la carestía o el cansancio de aquellos que se han visto obligados a exiliarse en el interior de la España de la posguerra. Desconoce, en suma, la intrahistoria del «exilio interior», término acuñado por el periodista y escritor Miguel Salabert, que define con las siguientes palabras:

Porque el exilio interior no es ni una vaina literaria ni una ya ajetreada muletilla para uso de políticos o periodistas. Decía entonces, y digo ahora, que el exilio interior es, fue, una realidad histórica. Una realidad que, en sentido lato y como contrapunto a la España descuajada y peregrina del exilio, incluía y expresaba a la España aherrojada, cautiva y marginada en sus propias entrañas físicas, es decir, incluía a todos aquellos españoles que resistieron pasivamente o cuya única forma de colaboración con el franquismo consistió en no luchar activamente contra él. [...] Exilio interior era constituirse en islotes dispersos; coger el petate y acampar a extramuros de la polis [...] comprarse un biombo y aislarse del mundo; responder con una fuga hacia dentro a la agresión que se nos infligía desde muros y periódicos. Exilio interior era, en dos palabras, el autismo social (1988: 11).

No es extraño, por ello, que *El espíritu de la colmena* cautivase tanto a Zambrano, pues la película le muestra en una visión, entre la verdad y el sueño, la intrahistoria del pasado más reciente de su país, las vidas «aherrojadas», «cautivas» y «marginadas» del exilio interior de las que habla Salabert, que encarnan los personajes adultos de la película de Erice. Aguilar debió de imaginar, sin duda, el impacto que las imágenes de la posguerra española podrían causar en la pensadora. Mouriño sostiene al respecto que la película sobrecoge a Zambrano no solo por ver reflejada su propia biografía en el espejo que constituye para ella el personaje de Ana, sino porque le revela «con tremenda claridad, con el tempo y el tipo de mirada

más adecuados, el otro margen de la fractura que ella misma protagoniza, el estado de las cosas en el lugar del que se hallaba forzosamente apartada» (2021: 85). Años antes de visionar *El espíritu de la colmena*, Zambrano describe así en su «Carta sobre el exilio» (1961) la realidad de los que se han quedado en España, «desprendidos del fluir de la historia». como ella misma:

Al exiliado le dejaron sin nada, al borde de la historia, solo en la vida y sin lugar; sin lugar propio. Y a ellos con lugar, pero en una historia sin antecedentes. Por tanto, sin lugar también; sin lugar histórico. [...] Se quedaron sin horizonte. Y por muy en la tierra que estén, en la suya, donde se habla su idioma, donde pueden decir «soy ciudadano», al quedarse sin horizonte, el hombre, el animal histórico, pierde también el lugar en lo que a la historia se refiere. No sabe lo que le pasa, no sabe lo que está viviendo. Vive en un sueño (1961: 69-70).

Las imágenes de *El espíritu de la colmena* confirman estas palabras de Zambrano y amplían el limitado horizonte de visión que la filósofa posee del exilio interior. Aunque esté ambientada en un lugar y un tiempo concretos —en «Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940», como se lee en el primer plano que abre la película (imagen 2)—, sus personajes no tienen futuro ni horizonte, como refiere Zambrano en la carta mencionada. La primera aparición en la película de Teresa (Teresa Gimpera), la madre de Ana, la muestra escribiendo una carta a un hombre, probablemente su amante antes de que la guerra les separase, que expresa a la perfección ese habitar los márgenes de la historia que caracteriza también al exiliado interior:

Aunque ya nada pueda hacer volver las horas felices que pasamos juntos, pido a Dios que me conceda la alegría de volver a encontrarte. Se lo he pedido siempre, desde que nos separamos en medio de la guerra. Y se lo sigo pidiendo ahora, en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir. Salvo las paredes, apenas queda nada de la casa que tú conociste. A menudo me pregunto a dónde habrá ido a parar todo lo que en ella guardábamos.



Imagen 2. En el primer plano de la película, se inserta un rótulo que ubica espacial y temporalmente la acción: «Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940...»



Imagen 3. Teresa escribe su carta teñida de nostalgia y desesperanza bañada por la luz asfixiante que entra por los ventanales con forma de colmena de la casa

No lo digo por nostalgia. Resulta difícil volver a sentir nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años. Pero a veces, cuando miro a mi alrededor, y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizás con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida. Ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos. Las noticias que recibimos de fuera son tan pocas y tan confusas... Por favor, escribe pronto, que sepa que aún vives. Recibe todo el cariño de Teresa (imagen 3).

Seguidamente, la madre de Ana acude en bicicleta a la estación de ferrocarril a depositar su carta. Cruza miradas con un joven soldado que probablemente le recuerda a su amante perdido. El tren se pone en marcha y se lleva con él todas las esperanzas que ha depositado en esa carta que no llegará jamás a su destinatario (imagen 4). Teresa lo ha perdido todo en la guerra y ahora se ha convertido, como la propia Zambrano, en una «superviviente» que «no ha tenido la discreción de morirse» (2014a: 1052). El personaje de Fernando, el padre de la protagonista, que interpreta Fernando Fernán Gómez, está, asimismo, desprendido de la historia: apenas intercambia palabra con Teresa, pasa las horas cuidando de sus abejas, se adormece por las noches en su escritorio, sumido en un estado de apatía que solo sus hijas son capaces de espantar. Víctor Erice, un director que, como Zambrano, defiende el cine como herramienta poética de desvelamiento de la realidad v de visibilidad de lo humano (Arocena, 1996: 11-17), dibuja con su cámara una realidad que él mismo ha vivido:

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión (citado en Fernández-Santos y Erice, 1976: 68-69).

Erice expresa esa sensación de vacío y de ausencia, esa falta de horizonte de la que habla Zambrano, que ha caracterizado el mundo de los adultos y que él mismo ha percibido en su infancia, por medio de las ventanas de la casa donde viven los personajes, ventanas que imitan la forma hexagonal de una colmena y que los encierran tras los cristales en una luz cálida, pero



Imagen 4. Las esperanzas de Teresa desaparecen, como el tren. de su horizonte de visión



Imagen 5. Fernando abre la ventana para respirar un poco de aire, pero Erice lo coloca de nuevo detrás de la colmena

asfixiante (imagen 5). La colmena funciona, así, como una metáfora de la sociedad franquista de la posguerra, una comunidad que está alienada completamente, gobernada por una autoridad que se encarga del perfecto funcionamiento de las acciones de sus miembros e impide el ejercicio de su libertad (Cerrato, 2006: 68-69). El paisaje exterior, por otra parte, se corresponde también con el estado anímico de Teresa y Fernando; el cielo está siempre gris y nublado, las calles aparecen vacías, en ellas reina un silencio que solo rompen las voces de los niños que juegan desde la inconsciencia, al margen de las consecuencias



Imagen 6. El paisaje de Hoyuelos es gris, nublado y vacío, dominado por la sombra del franquismo

que la tragedia de la guerra ha provocado en el recóndito pueblo de Hoyuelos (imagen 6).

Por otra parte, El espíritu de la colmena permite, asimismo, a Zambrano acercarse a la realidad de los maguis, los soldados republicanos que, una vez finalizada la guerra, se ven obligados a malvivir escondidos, esperando el momento de ser atrapados y fusilados por los franquistas. Aunque el 1 de abril de 1939 el bando sublevado proclama el fin de la guerra, durante los primeros años de la posguerra surge una resistencia armada como resultado no solo de la derrota del ejército republicano, sino de la represión generalizada en los territorios sojuzgados, que obliga a multitud de hombres a habitar los montes o los páramos desérticos de la meseta castellana en una huida constante hacia ninguna parte para salvar su propia vida, sabedores de que ya no hay lugar ni tiempo para ellos en la nueva España franquista. Son «proscritos y extraños en nuestro propio país» para los que ha desaparecido «todo vestigio de vida política», pues viven «desconectados, aislados, solos», son «espectros» que se han quedado sin tiempo (Vidal Sales, 2002: 30-31).

Aunque Ana identifique al maquis (Juan Margallo) con un espíritu, por su ingenuidad y su incapacidad para explicarse quién es ese hombre y por qué se está escondiendo de los demás, Erice lo



Imagen 7. Ana ayuda al maquis, a quien confunde con un espíritu

envuelve en un aura de misterio —el espectador, como la niña, no sabe quién es, cuál es su nombre, de dónde viene, cuál es su pasado más reciente porque entiende, en sintonía con la descripción de Vidal Sales y con la que hace la propia Zambrano de los exiliados, que los guerrilleros republicanos son «espectros»<sup>4</sup>, fantasmas que están en su propia tierra, pero que habitan un tiempo que ha dejado de avanzar para ellos, que se ha parado (imagen 7). Como también para Teresa o Fernando, el tiempo impuesto por la dictadura nada tiene que ver con la aceleración del tiempo propio de la democratización y modernización que trae la Segunda República. El ritmo de la película está en consonancia con esta atmósfera atemporal que envuelve todo el relato, pues las imágenes se suceden mediante fundidos encadenados, fluyen lentamente, pero no alrededor de un eje argumental claro y lineal que va desde el pasado hacia el futuro, sino que avanzan a golpe de revelaciones poéticas.

El único horizonte de esperanza que transmite la película reside en la inocencia de unas niñas que no han perdido, como se lamenta Teresa, la «capacidad para sentir de verdad la vida», pues no solo desconocen la cruda realidad que acaba de atravesar el país, sino que lo desconocen prácticamente todo. Tienen todo el tiempo aún por de-

lante, mantienen intacta su capacidad de asombrarse o emocionarse, se mueven por una avidez de conocimiento que, en los años de la posguerra en la España interior, la proyección de El doctor Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931) satisface plenamente, pues es delante de una pantalla de cine, y no en la barbarie de la guerra, donde Ana y su hermana Isabel entran en contacto por primera vez con el miedo o la muerte. Erice construye, entonces, su película desde la contraposición de dos tiempos distintos, acentuados, además, por el uso de la música de Luis de Pablo. Por un lado, el tiempo de los niños, que juegan, van al cine y se mueven al compás de una melodía alegre e inspirada en canciones infantiles, es un tiempo que mira al futuro. Por otro lado, el tiempo de los adultos, que apenas interactúan entre ellos y que se mantienen en silencio, sumidos en la nostalgia por lo que fue y dominados por el miedo a lo que vendrá, es un tiempo anclado en el pasado. Para ellos, no hay otro camino que el de la supervivencia en silencio y el de la asunción, como la propia Zambrano, de su condición de exiliados.

El espíritu de la colmena, «la película más silenciosa del cine español» (Sánchez-Biosca, 2006: 271), constituye, así, el retrato de una época y un lugar concretos que María Zambrano no ha visto ni conocido: el exilio interior de la posguerra, las vidas anónimas y ordinarias que conforman la intrahistoria de una España por la que la filósofa tanto se ha involucrado y que ha tenido que abandonar forzosamente. Lo hace, además, desde los ojos de una niña que no entiende muy bien lo que ve, que no razona sobre lo que está pasando, sino que se relaciona con ello desde el asombro. de manera ambigua, acercándose a la realidad, pero sin deshacer el misterio, desde una luz que no es la solar del racionalismo, sino una luz penumbrosa, más adecuada para captar el sentir de desesperanza que anida en los corazones de los exiliados interiores, como Teresa y Fernando, y con los que Zambrano debió de sentirse totalmente identificada.

## 3. LA CRISTALIZACIÓN DE LA MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR REPUBLICANO

El espíritu de la colmena es un ejemplo de cómo el cine, al contrario que la ciencia historicista, recoge la intrahistoria, pero también contribuye a rescatar el pasado para crear una memoria colectiva en el presente. La memoria tiene un papel central en la filosofía de María Zambrano, pues, para ella, es «la función de ver y de verse que el ser humano padece antes que ejercita», es lo que «íntimamente mueve el afán de conocimiento», es la «primera forma de visión» que actúa «como sostén y guía» de la persona y de la sociedad (2019b: 83-85). El pasado, lejos de presentarse diáfano, se muestra opaco y hermético, y, por ello, la memoria clarifica lo sucedido y alumbra un saber de experiencia imprescindible para que tanto la persona como la sociedad se conozcan a sí mismas. La historia no es solo narración de los hechos pasados, sino búsqueda de sentido a lo ocurrido que permita descubrir la razón de ser, tanto de lo que está pasando como de lo que está por venir. Así pues, la visión de la historia que Zambrano reclama no es únicamente la intrahistórica, que ofrecen las novelas de Galdós o El espíritu de la colmena, sino un conocimiento que sirva para desvelar el enigma que es todo pasado e impida que la vida de la persona y de la sociedad queden detenidas: «Es preciso volver la vista atrás, si se quiere seguir adelante. [...] El saber acerca del pasado no es ya una curiosidad lujosa ni un ejercicio que pueda permitirse inteligencias en vacaciones, sino una extremada necesidad» (2015b: 571).

La rememoración de lo vivido, que María Zambrano defiende como primera forma de conocimiento, constituye una de las herramientas más utilizadas a lo largo de toda su obra, en la que tanto su pasado personal como el pasado reciente de la historia de España adquieren un papel protagonista. *Delirio y destino*, el libro en el que la pensadora mejor pone en práctica el ejercicio de la memoria, está escrito en 1952, más de diez años

después de los sucesos que relata, cuando ya ha pasado el tiempo suficiente para que Zambrano vea con claridad y unidad lo sucedido: «sólo se puede dar el conocimiento histórico cuando aparecen en profundidad y en unidad a la vez, como en el fondo de un lago transparente, los acontecimientos» (2014b: 395-396). En la presentación que escribe en 1977 para la nueva edición de Los intelectuales en el drama de España (2015a), Zambrano urge a España a recordar su pasado trágico en un momento en que está olvidándolo a propósito - equivocadamente, piensa ella – bajo la creencia de que solo así será posible la construcción de la democracia. En la Transición, cuarenta años tras el fin de la guerra y concluida la dictadura franquista, Zambrano cree que ya ha transcurrido el tiempo suficiente como para que la imagen del pasado de España se aparezca más diáfana y unitaria: «nos hace falta a los españoles [...] la imagen clara de nuestro ayer, aún el más inmediato» (2014c: 777-778).

EN LA TRANSICIÓN, CUARENTA AÑOS TRAS EL FIN DE LA GUERRA Y CONCLUIDA LA DICTADURA FRANQUISTA, ZAMBRANO CREE QUE YA HA TRANSCURRIDO EL TIEMPO SUFICIENTE COMO PARA QUE LA IMAGEN DEL PASADO DE ESPAÑA SE APAREZCA MÁS DIÁFANA Y UNITARIA

El recuerdo de la experiencia democrática republicana, que la filósofa vive como el desahogo de una esperanza colectiva compartida, puede, así, fecundar una nueva esperanza de convivencia en paz que, a pesar de las enormes discrepancias ideológicas y de los rencores enconados que separan a los ciudadanos y políticos españoles de los años setenta, les empuje a marchar juntos de nuevo como sucede en la proclamación de la Segunda República, que Zambrano siente como una aurora en la historia de una España que empieza por fin a despertar tras un largo letargo. Como otros in-

telectuales del momento, Zambrano participa de lo que el historiador y crítico cultural José Carlos Mainer ha denominado una «idea taumatúrgica de la República», compartida incluso por quienes, en pocos años, se alzarían en contra del nuevo régimen (1983: 277-278). La ilusión depositada en la Segunda República por sectores ideológicos muy diferentes se debe, para Zambrano, a que «en las horas de ensanchamiento de la historia» la distancia con el prójimo se reduce gracias a la esperanza, «pues es mayor la dimensión de nuestra persona, de nuestra alma que aparece ante el prójimo; emergemos junto con él» (2014a: 1020).

Aunque el sueño de la República deviene finalmente en pesadilla trágica, España está obligada a conocer el fracaso del proyecto colectivo y esperanzador de la Segunda República si quiere volver a «ensanchar» su historia en un momento decisivo como el de la Transición. Pero dado que para Zambrano la verdadera historia reside en los sentires y las esperanzas de las vidas ordinarias, la visión que la España de los años setenta necesita no puede ser ofrecida únicamente por la ciencia historicista, sino por el arte, la literatura y el cine del momento. Estos se imponen, así, «la tarea de analizar, desmenuzar y pasar el bisturí sobre los relatos asentados por el franquismo en una operación intelectual y ensayística» que Vicente Sánchez-Biosca denomina como «deconstrucción» (2006: 35). Erice, que comienza su carrera cinematográfica en esta misma década, afirma al respecto que toda película es «un hecho social» que «refleja la situación histórica en que se produce» ya que, «para bien o para mal, en ella nace y en ella encuentra su razón de ser» (1961: 56). Así pues, el cine de la Transición no puede escapar de las convulsas dinámicas sociales, económicas y políticas del momento, aunque las exprese de formas muy distintas.

El historiador de cine Magí Crusells, que defiende la capacidad del cine para mostrar «a los protagonistas de la historia en diferido», está de acuerdo con Zambrano en que «el conocimiento

del pasado nos hace entender el presente, aspecto que nos ayuda a construir un futuro mejor», pues «cuando perdemos la memoria, dejamos de ser nosotros mismos» y «un pueblo que no tiene memoria pierde la identidad» (Crusells, 2006: 11). Sánchez-Biosca es de la misma opinión; para él, las imágenes cinematográficas «poseen la plasticidad necesaria para convertirse en símbolos, fijar la memoria de grupos sociales, políticos o sectores de la población y, en colaboración con los relatos, servir de representación memorística» (2006: 25). El historiador se muestra, no obstante, crítico con la idea de que un cine que dé voz y figura a las víctimas pueda sustituir a la historia como ciencia a la hora de enfrentarse al pasado. La memoria colectiva que las películas cristalizan en los espectadores, aunque necesaria, entraña algunos riesgos, como «el consumo emotivo del documento [...] y la identificación entre testimonio y verdad histórica; dos corrupciones que amenazan con mistificar y dislocar nuestra relación con el pasado» y el olvido del espíritu crítico que debe mover a la historiografía (2006: 37).

Sin embargo, a Zambrano no le importa tanto reconstruir con precisión y exactitud científicas la historia como hallar el sentido que subyace por debajo de ella, y que, por estar ligado a la experiencia vital de quienes la han vivido, jamás podrá ser objetivo. La memoria que la persona y la sociedad necesitan sobre su propio pasado es una memoria construida, cambiante y subjetiva, lo que no quiere decir que no pueda ser compartida por la mayoría. No se puede obviar, por otro lado, que, en la Transición, Zambrano está hablando desde su propia condición de víctima, todavía en el exilio y sin perspectivas de un pronto retorno, que busca reconocimiento y reparación. Así pues, no solo necesita ver la intrahistoria española del exilio interior, sino que España la vea a ella misma y a sus compañeros de generación. El espíritu de la colmena le permite ver lo que nunca ha visto, pero también muestra al público español lo que desconocen, lo que no han querido ver —la cruda realidad del exilio, sea interior o exterior, que han vivido los que lucharon por la democracia— en un momento en que España se encamina de nuevo hacia ella.

#### **CONCLUSIONES**

Todo pasado que no termina de pasar se convierte en fantasma, y lo mismo podría decirse de quienes, como Zambrano, se convierten, tras el final de la guerra, en supervivientes condenados a vagar en un exilio interminable, sin posibilidad de arraigo en ningún sitio, sin reconocimiento por parte de su país. Mouriño afirma al respecto que el exiliado es «un fantasma en perpetuo retorno incumplido» que, «a falta del lugar que entiende como propio», está condenado a «un habitar sin reposo»; por ello mismo «mirar al exiliado, a ese objeto de mirada, es volver la vista a un pasado difícil de asimilar. Todo fantasma es un asunto del pasado que regresa porque no se halló solución a su conflicto» (2021: 84). En la misma línea, para Zambrano, los exiliados son «ánimas del purgatorio, pues hemos descendido solos a los infiernos, algunos inexplorados, de su historia, para rescatar de ellos lo rescatable, lo irrenunciable. [...] Somos memoria. Memoria que rescata. [...] Memoria de lo pasado en España» (1961: 69-70).

Para Zambrano, la figura del exiliado encarna lo mejor de una España injustamente aplastada: la de la generación «del toro», como le gusta referirse a la suya propia; una generación sacrificada por la historia a la que han robado la voz pero que necesita que se cuente su historia, que rompan «el silencio que envuelve a la inspiración asesinada» (2014a: 1028). El espíritu de la colmena cumple ese deber de reparación y reconocimiento que Zambrano exige a la España de la Transición, pues trae a la gran pantalla la experiencia de los exiliados y devuelve la voz a quienes la han perdido. La visión de la intrahistoria, entre la verdad y el sueño, que regala el cine es capaz también, pues, de deshacer espectros. Teresa, Fernando o el maquis, los exilia-



Imagen 8. Este fotograma de El doctor Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931) anticipa una de las escenas finales de la película

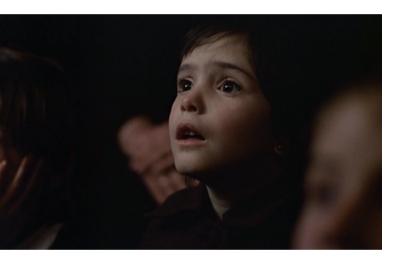


Imagen 9. Ana se siente fascinada por la visión de lo extraordinario que le regala el cine

dos interiores, son fantasmas condenados a habitar un lugar y un tiempo inhabitables al margen de la historia, fuera del foco de lo que se ve y se conoce. Pero al igual que el monstruo de Frankenstein traspasa la pantalla del cine para convertirse en una presencia poderosamente real a los ojos de Ana, el exiliado cobra forma y figura ante los ojos no solo de Zambrano, sino de los espectadores españoles (imágenes 8 y 9). El espíritu de la colmena satisface, así, tanto la necesidad de ver que tiene Zambrano como la de ser vista por una España que debe recordar la experiencia republicana y construir una memoria colectiva y compartida, si

quiere fecundar la nueva experiencia democrática que está naciendo en la Transición. La película de Erice recoge, en suma, ese «mirar y ser mirado» que tantas veces refiere Zambrano a lo largo de su obra como condición intrínseca a todo ser humano y de la que, sin embargo, ha sido privado el exiliado.

#### **NOTAS**

- 1 Las cartas escritas a Gregorio del Campo pueden consultarse en Zambrano (2012a). La correspondencia con Josefina Tarafa, que no ha sido editada todavía, ha sido consultada en el Archivo de la Fundación María Zambrano.
- 2 Se referencian aquí estos tres artículos en su publicación original: Zambrano (1952a; 1952b; 1953).
- A raíz del impacto que causa la película en Zambrano, Joaquina Aguilar media entre ella y Víctor Erice para que puedan intercambiar pareceres acerca no solo de la película, sino también de otros fenómenos, como la desacralización de la vida, que preocupan tanto a la pensadora como al realizador. Gracias a la mediación de Aguilar, Zambrano y Erice dan inicio a una relación epistolar. En la correspondencia entre ambos, que, desafortunadamente, no se ha conservado, cruzan elogios hacia la obra del otro, como recuerda el propio Erice en una entrevista para el documental El método de los claros (2019) de José Manuel Mouriño.
- Para Jo Labanyi (2001), que ha estudiado en profundidad los fantasmas del pasado que pueblan la literatura y el cine españoles, hay diversas formas de enfrentarse a ellos (desde negarse a verlos, lo que implica negar la propia historia, hasta ofrecerles morada en el presente, lo que implica reconocer su huella). En una película como El espíritu de la colmena se apostaría por esta segunda postura: el maquis se materializaría como una aparición de un pasado desconocido en una cabaña abandonada y en ruinas, que la niña Ana percibe como prolongación de lo que ha visto recientemente en la pantalla de cine y que el espectador de la película percibe como una presencia del pasado que se vuelve poderosamente real en la pantalla de cine.

#### **REFERENCIAS**

- Alberti, R. (2002). *Cal y canto (1926-1927)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arocena, C. (1996). Víctor Erice. Madrid: Cátedra.
- Bazin, A. (2021). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Bonilla, A. B. (2024). *Misericordia*: apuntes filosóficos para una intrahistoria de la piedad a partir de textos de Miguel de Unamuno (1864-1936) y María Zambrano (1904-1991). *Interpretatio. Revista de hermenéutica*, 9(1), 15-27. https://doi.org/10.19130/iifl.ir-h.2024.1/29W00XS022
- Cerrato, R. (2006). Víctor Erice: poeta pictórico. Madrid: JC Clementine.
- Crusells, M. (2006). Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria. Madrid: Ediciones JC.
- Erice, V. (1961). Sección crítica: «Siempre es domingo» de Fernando Palacios. *Nuestro cine*, 4, 56.
- Fernández-Santos, A., Erice, V. (1976). El espíritu de la colmena. Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
- Labanyi, J. (2001). Coming to Terms With the Ghosts of the Past: History and Spectrality in Contemporary Spanish Culture. Arachne@ Rutgers: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies, 1(1), 1-18. https://doi.org/10.14713/arachne.v1i1.7
- Mainer, J. C. (1983). La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Madrid: Cátedra.
- Mouriño, J. M. (Producción y Dirección) (2019). *El método de los claros*. España: José Manuel Mouriño/RTVE. Recuperado de https://www.rtve.es/play/videos/somos-documentales/otros-documentales-maria-zambrano-metodo-claros/5474502/
- Mouriño, J. M. (2021). La visión en su cima: «El método de los claros». Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano», 22, 80-89. Recuperado de https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/385482
- Salabert, M. (1988). El exilio interior. Barcelona: Anthropos. Sánchez-Biosca, V. (2006). Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria. Madrid: Alianza.
- Vidal Sales, J.-A. (2002). *Maquis. La verdad histórica de la «otra guerra»*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zambrano, M. (1930). Horizonte del liberalismo. Madrid: Nueva Generación.

- Zambrano, M. (1952a). El realismo del cine italiano. *Bohemia*, 22, 12-13, 108-109.
- Zambrano, M. (1952b). Cine en la universidad. *Bohemia*, 49, 23, 120-121.
- Zambrano, M. (1953). Charlot o el histrionismo. *Bohemia*, 5, 3, 137.
- Zambrano, M. (1961). Carta sobre el exilio. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura, 49, 65-70.
- Zambrano, M. (1990, 24 de noviembre). Los peligros de la paz. *Diario* 16, 279, p. l.
- Zambrano, M. (2012a). Cartas inéditas (a Gregorio del Campo). Ourense: Linteo.
- Zambrano, M. (2012b). Para una historia de la Piedad. Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano», 64-72. https://raco.cat/index.php/Aurora/article/view/260744
- Zambrano, M. (2014a). *Delirio y destino* (1952). En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2014b). El conocimiento histórico. La visibilidad. En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2014c). Amo mi exilio. En *Obras completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2015a). Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil. En Obras completas I. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2015b). Pensamiento y poesía en la vida española. En Obras completas I. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2019a). Claros del Bosque. En Obras completas IV, tomo 1. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2019b). *Notas de un método*. En *Obras completas IV*, tomo 2. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2022a). El hombre y lo divino. En Obras completas III. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2022b). España, sueño y verdad. En Obras completas III. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, M. (2022c). La España de Galdós. En Obras completas III. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

#### INTRAHISTORIA Y MEMORIA DEL EXILIO INTERIOR ESPAÑOL EN EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973). UNA VISIÓN DESDE MARÍA ZAMBRANO

#### Resumen

En 1973, María Zambrano se desplaza a Ginebra para visionar *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. La filósofa queda cautivada por la visión que ofrece la película de la intrahistoria reciente del exilio interior de España, conformada por la falta de horizonte vital y las desesperanzas que caracterizan a los republicanos que se vieron obligados a quedarse en el país. Por otro lado, Zambrano ve esta película en un momento, los años inmediatamente anteriores a la Transición española, en que rescatar la memoria olvidada del proyecto republicano, cuya huella sigue viva en las vidas de los exiliados, le parece imprescindible para fecundar la nueva experiencia democrática que está naciendo en España. Así, este artículo se propone analizar las imágenes de *El espíritu de la colmena* desde las nociones de intrahistoria y memoria que despliega Zambrano en su obra para determinar de qué manera el cine puede deshacer la condición de «espectro» que, para la pensadora, posee todo exiliado.

#### Palabras clave

María Zambrano; Víctor Erice; *El espíritu de la colmena*; Intrahistoria; Memoria; Exilio interior republicano; Razón cinematográfica.

#### Autor

Jorge Valle Álvarez (León, 1994) es doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca, con una tesis doctoral titulada *Vida, tiempo y sueño: el cine como forma de razón poética en María Zambrano.* Asimismo, es doble graduado en Humanidades e Historia del Arte por la misma universidad. Ha realizado estancias de investigación en la Fundación María Zambrano y la Università degli Studi di Roma «La Sapienza», donde ha sido, además, profesor invitado. Sus temas de investigación se enmarcan dentro de la filosofía española e iberoamericana y, más concretamente, en el pensamiento de la Escuela de Salamanca y la figura de María Zambrano, así como en las relaciones entre la filosofía y la teoría cinematográfica. También es investigador del Grupo de Investigación Reconocido JANO (Historia de la Filosofía y Ontología Crítica), miembro de pleno derecho del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) y socio de la Asociación de Hispanismo Filosófico. Contacto: jor\_valle@usal.es

#### Referencia de este artículo

Valle Álvarez, J. (2025). Intrahistoria y memoria del exilio interior español en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Una visión desde María Zambrano. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 39-52.

#### INTRAHISTORY AND THE MEMORY OF INTERIOR EXILE IN SPAIN IN THE SPIRIT OF THE BEEHIVE (EL ESPÍRITU DE LA COLMENA, VÍCTOR ERICE, 1973): A VIEW FROM MARÍA ZAMBRANO'S PERSPECTIVE

#### Abstract

In 1973, María Zambrano travelled to Geneva to see Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*. The philosopher was captivated by the view the film offered of Spain's recent intrahistory, marked by the hopelessness and despair that afflicted those Spanish Republicans who had been forced to remain in the country as interior exiles. Zambrano saw the film just a few years before Spain's transition to democracy, at a time when she believed it was essential to recover the buried memory of the Republican project, whose imprint was still present in the lives of Spanish exiles, in order to build the new democratic project that would emerge in Spain in the late 1970s. The aim of this article is to analyse the images of *The Spirit of the Beehive* based on the notions of intrahistory and memory explored by Zambrano in her work in order to consider how cinema may be able to undo the "spectral" condition that Zambrano believed was the lot of every exile.

#### Key words

María Zambrano; Víctor Erice; *The Spirit of the Beehive*; Intrahistory; Memory; Spanish Republican Interior Exile; Cinematic Reason.

#### Author

Jorge Valle Álvarez holds a PhD in Philosophy from Universidad de Salamanca, with a doctoral thesis titled *Vida, tiempo y sueño: el cine como forma de razón poética en María Zambrano* ["Life, Time and Dream: Cinema as a Form of Poetic Reason in the Work of María Zambrano"]. He also holds degrees in Humanities and Art History from the same university. He has completed research stays at the Fundación María Zambrano and Università degli Studi di Roma La Sapienza, where he has also been a visiting lecturer. His lines of research encompass the areas of Spanish and Ibero-American philosophy, and specifically the ideas of the Salamanca School and the work of María Zambrano, as well as the connections between philosophy and film theory. He is also a researcher with the JANO Recognised Research Group (History of Philosophy and Critical Ontology), a full member of the Institute of Medieval and Renaissance Studies and Digital Humanities (IEMYRhd) and a member of the Association of Philosophical Hispanism. Contact: jor\_valle@usal.es

#### Article reference

Valle Álvarez, J. (2025). Intrahistory and the Memory of Interior Exile in Spain in *The Spirit of the Beehive* (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973): A View from María Zambrano's Perspective. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 39-52.

 $recibido/received: 28.05.2024 \mid aceptado/accepted: 28.10.2024$ 

Edita / Published by



Licencia / License



51

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

## «HUMILDEMENTE, EL GRUPO RESPONDÍA»: INTELECTUAL ORGÁNICO, EXILIO Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA EN EL CINE DE LA BASE

AGUSTÍN RUGIERO BADER LÁZARO CRUZ GARCÍA

Cierta historiografía del cine tiende a privilegiar figuras autorales -particularmente, directorespara estructurar la discusión de tendencias y movimientos artísticos y políticos. El cine militante no siempre acepta esta taxonomía y a veces piensa la actividad cinematográfica desde otros procesos, como la asociación de intelectuales orgánicos, técnicos y militantes de manera multidireccional y horizontal. De este tipo de experiencias se extrae una determinada producción biopolítica que se manifiesta tanto en los resultados como en las metodologías de trabajo que miembros del movimiento tienden a exportar a nuevas configuraciones de las que forman parte. Algunas estrategias represivas, el exilio entre ellas, facilitan la distribución de estas maneras de trabajar —de vocación internacionalista desde el principio— y permiten construir nuevas historias del cine militante. En este artículo, utilizamos el ejemplo del paso de Raymundo Gleyzer por el Cine de la Base para

ilustrar esta serie de dinámicas y reflexionar sobre la futuridad de los movimientos del cine radical.

#### I. DE RAYMUNDO GLEYZER AL CINE DE LA BASE

Soy un cineasta argentino y hago films desde 1963. Todos tratan sobre la situación social y política de América Latina. Trato de demostrar que no hay más que un medio de realizar cambios estructurales en nuestro continente, la revolución socialista. Raymundo Gleyzer (citado en Ardito y Molina, 2002)

De esta forma describía Raymundo Gleyzer su hacer y su propósito como cineasta. Peña y Vallina (2000) distinguen tres periodos en que se podría dividir la filmografía de Gleyzer: un primer periodo comprendido entre 1963 y 1966, en que trabaja un cine documental de carácter etnográfico; un segundo periodo, entre 1965 y 1971, consagrado al ejercicio del periodismo filmado, que mezcla el re-

gistro y la investigación; y, por último, una tercera fase, entre 1971 y 1976, donde se dedica al cine clandestino puramente militante. Los intervalos que anteceden y suceden a cada transición son difusos, pues este cambio es progresivo y cada fase nace como proceso y resultado de la anterior.

Tras la primera etapa formativa y de trabajo en films como El ciclo (Raymundo Gleyzer, 1964), una obra de ficción, comienza su producción documentalista. Como estudiante en la Escuela de Cine de La Plata, se asocia con profesionales, como Humberto Ríos, que terminarían conformando una red de colaboradores frecuentes, llegando a participar en varias de sus películas (Peña y Vallina, 2000). En 1963, Raymundo Gleyzer dirige La tierra quema, sobre las problemáticas sociales de los campesinos de Brasil. La financia a través de una beca de la Asociación de Cine Experimental, otorgada a él y Jorge Giannoni (Recchia Paez, 2017), aunque, finalmente, Giannoni abandona a causa de las duras condiciones del rodaje (Peña y Vallina, 2000). En ella, hizo tareas de cámara y fotografía el brasileño Rucker Vieira, que luego trabajaría en el Cinema Novo Brasileño (Link, 2011). Dos años después, dirige Ceramiqueros de Traslasierra, en la que trabaja con compañeros que estarían presentes en muchas otras de sus películas: Ana Montes de González, Humberto Ríos, Catulo Albiac y Juana Sapire. El film presenta la situación vital y laboral de una comunidad dedicada a la alfarería en Córdoba, Argentina.

Su orientación etnográfica le lleva a colaborar con Jorge Prelorán, con quien codirige *Ocurrido en Hualfín* (Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, 1965) y *Quilino* (Raymundo Gelyzer y Jorge Prelorán, 1966). Prelorán tuvo una dilatada carrera como documentalista, trabajando en la mayoría de sus films solo, como él prefería (Pérez Llahí, 2011), siendo Gleyzer una excepción. En una entrevista realizada en el año 2000, Prelorán reconoce que, a partir de la colaboración de ambos, desarrolló nuevas maneras de entrevistar y presentar ciertas problemáticas, una metodología que define

como «etnobiográfica». Por otro lado, hace hincapié en que su cine debería ser catalogado como «una obra de arte, no de documentación». Se considera un dramaturgo, antes que antropólogo (Masotta y Campano, 2000). La aproximación de Gleyzer es marcadamente estructural, algo que generaba un conflicto ideológico entre los cineastas (Peña y Vallina, 2000).

Es en este punto donde Gleyzer comienza su fase periodística, con Nuestras islas Malvinas (1966). Esta producción surge como un noticiario para Telenoche, programa informativo de Argentina que lo empleaba. De acuerdo con Julio Gómez, los camarógrafos de Telenoche se dividían en técnicos —sin mucha conciencia política— y los tipos como Gleyzer -formados en escuelas de cine, intelectuales y casi siempre de izquierdas (Peña y Vallina, 2000)—. Este era el caso también de Pino Solanas, del Cine Liberación. El formato permitía llegar a más personas, pero también resaltaba las tensiones entre el mensaje dominante y las nuevas maneras de ver de estos directores. En Nuestras islas Malvinas, Gleyzer realiza un retrato de sus habitantes y de la situación que se vivía en el territorio. En estos años, la cuestión de las Islas Malvinas era la viva expresión del conflicto colonial entre Argentina e Inglaterra, el de «un país periférico frente a una gran potencia» (Laufer, 2022: 49), algo que, por otro lado, sería utilizado posteriormente por el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) para intentar galvanizar a la población detrás de una dictadura caracterizada por sus constantes abusos a los derechos humanos, la represión y las dificultades económicas. Dos ejes atraviesan las Malvinas, igual que a la política argentina en general: clase y país. La etapa finaliza con Mataque (Raymundo, Gleyzer, 1967), sobre las condiciones de la comunidad wichí argentina, sometida a la exclusión social.

Desde 1968 a 1969, Gleyzer y Juana Sapire, sonidista con la que había contraído matrimonio dos años atrás, se dedican a viajar por Europa, haciendo notas para Telenoche y exhibiendo *La Tierra* 

Quema y Hualfín. Desde allí, aún con Telenoche, vuelan a Cuba y ruedan Nota especial sobre Cuba (Raymundo Gleyzer, 1969), experiencia que refuerza su guevarismo. Tras ello, vuelven a Europa y, en Londres, conocen a una pareja de norteamericanos que acabará presentándoles al productor Bill Susman en Estados Unidos (Peña y Vallina, 2000). Este último financia su traslado a México donde ruedan México, la revolución congelada (Raymundo Gleyzer, 1971). Además de Gleyzer y Sapire, el equipo de producción estuvo compuesto por Humberto Ríos como cámara, María Elena Vera, como responsable de la investigación histórica, y el productor Paul Leduc, que hizo de guía y declinó el crédito por miedo a ser represaliado por su gobierno (Pineda Franco, 2016). No ser mexicanos ponía al equipo en una situación favorable para hacer la película (Peña y Vallina, 2000). Tras ser censurada por mostrar las estrategias de represión y cooptación utilizadas por el gobierno del país, esta se estrena a duras penas en universidades y sindicatos en México. En Argentina, el film corre la misma suerte, pero se exhibe en Estados Unidos, Alemania, Suecia, Suiza, Uruguay, Chile y Venezuela, entre otros (Peña y Vallina, 2000).

A su vuelta a Argentina, Gleyzer y Sapire se afilian al Frente de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), el brazo cultural del PRT-ERP1. Allí conocen al guionista Álvaro Melián y al encargado de sonido Nerio Barberis, y realizan piezas como Swift (FATRAC, 1971)<sup>2</sup>. Se trata de los comunicados 5 y 7 del ERP sobre la detención y juicio revolucionario al cónsul inglés Stanley Sylvester, gerente de frigoríficos Swift de Rosario. Estos trabajos militantes, de marcado formato televisivo, contraatacan el discurso hegemónico reclamando el secuestro como algo que trasciende un «suceso» y que obedece realmente a una estrategia política para conquistar derechos. El cine ayuda a crear, como veremos más adelante, nuevos lugares comunes alrededor de la política revolucionaria del partido. Para decepción de sus miembros, el PRT-

ERP disuelve FATRAC hacia 1971, pero el vínculo ya está formado (Peña y Vallina, 2000).

A finales de 1972, comienzan a rodar Los traidores (Cine de la Base, 1973), que inaugura la tercera fase de la cinematografía de Gleyzer (Peña y Vallina, 2000), con un guion que además cuenta con Melián y Víctor Proncet, escritor del relato en el que se basa. Supone el momento decisivo para la configuración del grupo Cine de la Base. Se trata de una película de ficción que narra la historia del líder sindical Roberto Barrera (basado en José Ignacio Rucci) que finge su propio secuestro para ganar la reelección en la Confederación Nacional de los Trabajadores. Durante el rodaje, la dictadura de Lanusse asesina a dieciséis presos políticos y hiere a tres tras un intento de fuga de la cárcel de Rawson (Peña y Vallina, 2000). Como respuesta, el grupo produce Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew (1972). Debido a «la urgencia por contrarrestar las versiones oficiales, el film se arma con el material de la conferencia, las fotos salidas en la prensa, las actas de las declaraciones judiciales, imágenes de noticiarios, es decir no hay prácticamente imágenes registradas directamente» (Escobar, 2007: 7), una aproximación común en el Cine de la Base. Los traidores se termina en 1973 y, con ella, se forma el grupo. En un inicio, su objetivo principal era la distribución de Los traidores (García y Bouchet, 2003; De la Puente, 2016). El núcleo del grupo eran los integrantes de FATRAC (Gleyzer, Sapire, Melián y Barberis), pero pronto se les unen amigos y simpatizantes, como Jorge Denti, al que Gleyzer había conocido en Roma a través de Giannoni (Ferman, 2010: 5). Según Gleyzer:

El Cine de la Base creció mucho después de julio porque a partir de la experiencia práctica de la proyección del film, se comenzó a aglutinar alrededor del grupo a un montón de gente que tenía las mismas ideas y las mismas inquietudes. Entonces fue un poco el film de *Los traidores* que cohesionó y fortaleció el grupo (citado en Schumann, 1974).

La evolución del Cine de la Base y su crecimiento fue de la mano de la ampliación de sus ob-

jetivos iniciales, que pasaron de la distribución de este film a la creación de una red de grupos en diferentes territorios que se dedicaban ya no solo a la distribución, sino también a la creación de cine militante. «La premisa básica era que el cine tenía que ir a la base porque la base no iba al cine» (Escobar, 2007: 6-7).

## 2. CINE DE LA BASE: INTELECTUALISMO, ESPONTANEIDAD Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA

A pesar del contexto represivo, se establecen secciones del Cine de la Base en distintos territorios. En 1974, Gleyzer enumera «cuatro grupos en Buenos Aires, uno en La Plata, uno en Bahía Blanca, Trelew, Córdoba, Santa Fe, Rosario, Paraná, Corrientes, Chaco» (citado en Schumann, 1974). Los grupos operaban de manera autónoma, tenían proyectores, copias de las películas producidas hasta entonces, así como otras no producidas por el grupo, pero con cierto grado de afinidad política<sup>3</sup>. Se hacían proyecciones cada semana en barrios y fábricas, donde fuesen aceptadas. Al principio, de manera abierta, luego ya de forma casi clandestina (García y Bouchet, 2003). Junto a estos materiales, había interés por otros medios de circulación de ideas, entre ellos la fotonovela, resaltando el constante desafío del Cine de la Base a la ortodoxia cinematográfica. El grupo no busca «ni personalismo ni arte, son películas utilitarias» (citado en Schumann, 1974).

Gleyzer es, quizás, el más claro ejemplo de intelectual orgánico en el Cine de la Base, pues su oficio le permite la comunicación de ideas y prácticas marxistas, que hereda de su familia y entorno (Mor, 2012). Se erige, entonces, como una síntesis de dos figuras que Gramsci tiende a separar, la del intelectual tradicional (un profesional, un literato) y la del intelectual orgánico, «el elemento pensante y organizador de una clase social particular» (citado en Hoare y Smith, 1971: 3-4). De acuerdo con Gramsci, su personal preocupación por la ausen-

cia de una pretensión artística intima una consciencia de que:

El modo de ser del nuevo intelectual no puede consistir ya en la elocuencia, que es un modo externo y momentáneo de agitar sentimientos y pasiones, sino en la participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador [...] y no un simple orador [...] desde la técnica-como-trabajo uno procede a la técnica-como-ciencia y a la concepción humanista de la historia, sin la cual uno resta «especializado» en lugar de convertirse en «dirigente» (citado en Hoare y Smith, 1971: 10)<sup>4</sup>.

Cuando Gleyzer se refiere al carácter utilitarista del Cine de la Base, habla también de una serie de prácticas que acompañan al proceso de producción: discusiones sobre problemáticas, estrategias y soluciones. La forma de funcionar de las diferentes células del grupo denota horizontalidad, lo que no quiere decir que cada uno no aportase en función de sus cualidades. Barberis explica:

Yo discutía mucho con él, nos peleábamos mucho por la forma y el contenido. Si la estructura como de telenovela era justa o no era justa. Él decía muy claramente: «Me importa un carajo. Yo quiero hacer una película que sea una herramienta política de concientización. Si el formato de telenovela sirve más para comunicarse con la gente, lo uso. Quiero que la gente se dé cuenta de que hay un burócrata y hay que pelear contra él» [...] Lo interesante de una figura como Raymundo es que, aunque él negara lo que a veces se consideraba una desviación burguesa—la condición de artista—, era un artista. Por eso Los traidores es una película que perdura (citado en García y Bouchet, 2003: 28).

Como señala Mor (2012: 72), la desaparición de Gleyzer en 1976 le convierte en el «mártir por excelencia» de la reconstrucción cinematográfica de la Argentina de después del Proceso de Reorganización. Existe, en el gesto de mirar atrás, la tentación de reconstruir el modelo del Cine de la Base de acuerdo con ciertos postulados al uso, como, por ejemplo, el modo de producción industrial, con su repartición de créditos, su distribución de tareas,

sus tendencias autorales, etc. Siguiendo la idea del intelectual orgánico, lo que intentamos delimitar aquí es el esfuerzo consciente del Cine de la Base por circunvalar toda la serie de determinantes que vienen asociados a la figura del director y cómo el producto de tal esfuerzo recoge, precisamente, la riqueza del grupo en sí. El Cine de la Base, de hecho, no tiene un proceso ni de producción ni de distribución normal; muchas de las películas son repensadas junto a las discusiones que generan, se cortan escenas, nuevos finales son diseñados<sup>5</sup>, y todo viene a colación del debate constante entre miembros, espectadores y cambios en las tendencias políticas de la inestable Argentina de los años setenta. Para Barberis, «el liderazgo del grupo era de Raymundo pero no estaba solo, había otros compañeros tan sólidos como él en lo político y lo ideológico» (citado en García y Bouchet, 2003: 30). Gleyzer coincide en una carta a Chile Films:

Para nosotros, que nunca hemos creído en el «cine de autor» está bien claro que todos los integrantes de un equipo tienen los mismos derechos de influir en el film. [...] Creemos firmemente en un colectivo de creación y realización, pero dudamos mucho de la eficacia de una superposición de tareas. Se discute a fondo hasta que hay acuerdo, luego se divide el trabajo de acuerdo a lo que cada uno sabe hacer: es lo más sano y lo más lógico (citado en Peña y Vallina, 2000: 80-81).

A Gleyzer le molesta la noción de autoría porque el Cine de la Base, a pesar de estar conformado en gran parte por profesionales, funciona de manera diferente del cine industrial de entonces. El grupo se dedica a la producción y distribución y a la generación de determinadas pautas de trabajo que permiten la expansión de los postulados de brazos políticos afines, principalmente el PRT-ERP. Muchas de las películas de esta época no tienen siquiera créditos, y las que los tienen citan en su mayoría al Cine de la Base como entidad y a gente como Susman, lejos de contextos represivos (imágenes 1-5).







Imágenes I, 2 y 3. Títulos de crédito de Swift (imagen I), Los traidores (imágenes 2 y 3),





Imágenes 4 y 5. Títulos de crédito de Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (imagen 4), y Las AAA son las tres armas (imagen 5)

Los créditos son significativos por diversas razones. La primera es que se trata de una manera de proteger a los integrantes del grupo, puesto que la situación en Argentina desde 1966 es hostil a los movimientos radicales. Hay un periodo de gracia con la vuelta del peronismo al poder, pero sigue habiendo terrorismo de estado, que se intensifica durante el gobierno de Isabel Perón, con la AAA (Alianza Anticomunista Argentina) ya creada (Mor, 2012). La segunda radica en el modo de distribución de las películas, con gente afín al Cine de la Base casi siempre presente. Si el público realmente deseaba saber quién había realizado el film y con qué intenciones, no tenía más que pre-

guntar (García y Bouchet, 2003; Schumann, 1974; Ardito y Molina, 2002). La tercera se encuentra en el origen del sistema de créditos en la industria cinematográfica. Los miembros del Cine de la Base no cobraban por sus contribuciones, no parecían tener interés ni en el prestigio de su desarrollo artístico ni, desde luego, iban a usar este tipo de cine para encontrar trabajo dentro de la industria cinematográfica argentina. Algunos roles se repetían —Sapire y Barberis solían estar a cargo del sonido, Gleyzer y Denti se alternaban en la dirección y la fotografía y Melián ejercía como guionista—, pero la distribución de tareas de preproducción y postproducción, por ejemplo, es bastante difuminada. La ausencia de créditos nos lleva a rebuscar en testimonios, algunos sobre el número de grupos, otros sobre la cantidad de miembros en momentos concretos —Barberis, por ejemplo, habla de hasta veinte en ciertos instantes, «gente ligada al cine» (García y Bouchet, 2003: 29)-.

El núcleo duro se mantenía constante, pero la asociación entre los diferentes miembros evolucionaba de acuerdo con las idiosincrasias de cada uno v las relaciones informales entre ellos (escritores como Conti, Galeano y gente del cine argentino, como Cedrón y Hugo Álvarez o Getino, eran adyacentes al grupo). Por otro lado, la producción parecía ejecutarse de manera extremadamente organizada y cambiante, a la vietnamita (García y Bouchet, 2003: 32). Para Los traidores (1973), por ejemplo, Gleyzer y Susman orquestaron un sistema de contrabando que movía las bobinas a través de pilotos afines de las Aerolíneas Argentinas hasta Estados Unidos, desde donde Susman las devolvía reveladas. Así, se escapaba a la censura argentina (Ardito y Molina, 2002). Recoger estos procesos es crucial, puesto que, como apunta Gramsci:

La «espontaneidad pura» no existe en la historia [...] En los movimientos «más espontáneos» simplemente se trata de que los elementos de un «liderazgo consciente» no pueden ser comprobados, no han dejado documentos fiables. Se puede decir que la espontaneidad es entonces característica de la «his-

toria de las clases subalternas» [...] pues nunca se les ocurre que su historia puede tener alguna posible importancia, que quizás habría algún valor en dejar cierta evidencia documental tras de sí (citado en Hoare y Smith, 1971: 196-197).

El Cine de la Base intenta generar nuevos espacios de conocimiento público, nuevos «sentidos comunes». En sus películas, siempre se encuentra una cierta didáctica —que, frecuentemente, viene de los participantes y no del grupo en sí: postulados obreros, movilización desde símbolos, lemas e ideas que aspiran a formar parte de un «lugar común» de la multitud, según lo entiende Paolo Virno -como aquello que la unifica (Virno, 2004)-. Para el Cine de la Base, ese lugar común se sigue encontrando en la consciencia de clase. Como en Swift, donde se establece esa conexión implícita entre la acción directa y la obtención de resultados materiales, o en Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (Cine de la Base, 1974), donde se da gran importancia a la olla popular (un ejemplo claro de solidaridad y ayuda mutua). Presentados de esta manera, estos sucesos se impregnan de realidad, se demuestran no solamente como tácticas efectivas, sino también como un punto de convergencia de la clase obrera argentina. Para el intelectual orgánico -y aquí cabe preguntarse si estamos hablando únicamente de Gleyzer o del Cine de la Base en su totalidad-, el liderazgo no puede ser abstracto. A este respecto, expresa Gramsci:

No consiste en repetir mecánicamente fórmulas científicas y teóricas, ni confunde política, acción real, con disquisiciones teóricas. Se aplica a hombres reales [sic], formados en relaciones históricas específicas, con sentimientos específicos, miradas y concepciones fragmentarias del mundo, etc. que son el resultado de combinaciones «espontáneas» de situaciones concretas de producción material con lo «fortuito» [...] Este elemento de «espontaneidad» no es descuidado ni mucho menos despreciado. Es educado, dirigido, purgado de contaminaciones extrañas, el objetivo es llevarlo a la línea de la teoría moderna (citado en Hoare y Smith, 1971: 198).

En la generación de estos nuevos lugares comunes a través del medio cinematográfico, lo que queda opacado es la evidencia documental del liderazgo consciente del grupo: la sensación de espontaneidad se mantiene mediante un juego de espejos que permite la copresencia del acto de filmar con lo que sucede frente a la cámara, en forma de encuentro. Algunos de los miembros del Cine de la Base ya habían aprendido a hacer esto en *Ceramiqueros de Traslasierra*, que incluye un momento en que le preguntan a una de las sujetos del documental si creía que este le iba a cambiar la vida, y ella responde que no.

El Cine de la Base, como aglomeración de individuos cambiante, incorpora en su método de trabajo la discusión y el desacuerdo, que nunca se supeditan a la concreción de la película. El grupo entiende que la contradicción interna es necesaria y que no se trata de una debilidad, sino de un activo que es crucial para el desarrollo de su tarea —un cine foquista, a la vietnamita, en un proceso dialéctico permanente—. Además, esta estructuración metodológica permite operar de manera más ligera y, a su vez, resiliente, puesto que si abandona el proyecto, muere o desaparece alguno de los integrantes —como pasará más adelante— el espíritu del grupo se mantiene en la serie de relaciones y aprendizajes que lo configuran.

Como en el concepto de multitud de Hardt y Negri, las diferencias internas se resuelven en «lo común que [...] permite comunicarse y actuar mancomunadamente. En realidad, lo común que compartimos no se descubre, sino que se produce» (2004: 17). A la mayoría de integrantes del Cine de la Base le unen lazos de clase, alineación política y país de procedencia (la noción de pueblo), pero este marco explica el conjunto de relaciones informales en las que participan los miembros del grupo. Lo común se produce tanto dentro del grupo en sí como en los lugares en los que distribuye su trabajo, en futuras células de producción y distribución militante, cines participativos —hacia la multitud—. Es crucial un segundo concepto propuesto

por Hardt y Negri, la producción biopolítica. Sobre el trabajo intelectual, dicen que:

Tiende hacia las transformaciones de la economía para crear y ser absorbida en redes de cooperación y comunicación. Todas las personas que utilizan en su trabajo la información y el conocimiento se apoyan en el acervo común del conocimiento que han recibido de otros, y crean a su vez nuevo conocimiento común. Esto se aprecia, de manera especial, en todos los trabajos que crean proyectos inmateriales, incluyendo ideas, imágenes, afectos y relaciones. A este nuevo modelo dominante lo llamaremos «producción biopolítica» [...] Esa producción biopolítica y su expansión de lo común constituye uno de los pilares fundamentales en que descansa la posibilidad de la democracia en la actualidad (Hardt y Negri, 2004: 18).

La producción biopolítica del Cine de la Base es contrahegemónica y a menor escala que la multitudinal. Funciona en dos niveles: el textual, que expande el vocabulario del obrerismo latinoamericano generando una serie de lugares comunes y referentes colectivos (la acción directa, las ollas populares, el sostén de las células revolucionarias, etc.), y el metodológico, que se refiere al conjunto de prácticas informales que vertebran el proyecto y que sirven de inspiración para muchas otras iniciativas de cine comprometido largo tiempo después de que el grupo se haya desconfigurado. El exilio, como veremos en el siguiente apartado, juega un papel crucial en la expansión de dicha producción biopolítica, así como también la lucha por la memoria, que contrarresta la terrible represión de la que son objeto los integrantes del grupo<sup>6</sup>.

Hacia 1975, la situación se complica para los miembros del Cine de la Base. Gleyzer se va de vacaciones por última vez, junto con Jorge Denti y Eduardo Galeano, y los hijos de los tres. Las AAA cierran la Escuela de cine del Litoral, clave para el cine revolucionario argentino. En las mismas fechas, Gleyzer también se encuentra con Humberto Ríos, que le pide que abandone el país (Ardito y Molina, 2002). A pesar de que aún había quien

pensaba que se trataba de «un golpe de estado más» en la larga serie de golpes argentinos (Sabat, 2012), Gleyzer obedece y, en 1976, se hospeda en casa de Susan Susman (hija de Bill) y consigue un contrato con la UNESCO para filmar en África. Entonces, vuelve a Argentina a buscar a Sapire y su hijo, Diego. Haroldo Conti, amigo y escritor, desaparece, y Gleyzer se esconde en casa de Denti, sin comunicarlo a su familia. El 27 de mayo de 1976, Gleyzer es secuestrado en la puerta del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (Ardito y Molina, 2002). La última vez que le ven es en el centro clandestino de detención El Vesubio junto a Conti (Soberón, 2012). Su condición de cineasta le hace susceptible de ser represaliado. Sin embargo, cuando los secuestradores irrumpen en su domicilio, dejan películas tras de sí, indicando que, quizás, ignoraban la naturaleza de sus actividades subversivas. Estas son recuperadas posteriormente (Mor, 2012). La mayor parte del Cine de la Base, no sin dificultades, se exilia a Perú y, desde allí, en colaboración con los Susman, inician una campaña de recogida de firmas en Estados Unidos, pero sin ningún efecto aparente. No obstante, esto será la semilla de la figura del Gleyzer mártir. Pablo Szir y Enrique Juárez desaparecen también por esas fechas.

## 3. CINE DE LA BASE EN EL EXILIO: HACIA LUGARES (NO) COMUNES

Menos se ha escrito del Cine de la Base tras la desaparición de Gleyzer. La primera producción de esta etapa es *Las AAA son las tres armas* (Cine de la Base, 1977)<sup>7</sup>. En 1978, se celebra el mundial de fútbol en Argentina, oportunidad que la dictadura aprovecha para intentar blanquear su imagen —exterior e interna (Wilson, 2016)—. *Las AAA son las tres armas*, con texto del entonces recientemente desaparecido Rodolfo Walsh, era un ejercicio más de discurso contrahegemónico. Como dice Barberis: «La pasó la televisión mexicana, la pasó la televisión de Italia... Mientras el mundial mos-

traba a Videla gritando los goles, humildemente, el grupo respondía» (Ardito y Molina, 2002). A pesar de tratarse de la primera película del grupo sin Gleyzer, el estilo del Cine de la Base es inmediatamente reconocible, combinando el texto de Walsh con diversas imágenes que refuerzan y ayudan a remarcar cierta ironía, prestando atención a momentos humorísticos en referencia a los líderes del Proceso y exhortando al espectador a participar activamente a través de su última escena, en la que un grupo de personas sentadas en círculo escuchan y discuten la carta abiertamente (aunque no podemos oír lo que dicen). Esto demuestra que hay un lenguaje común que perdura después de Gleyzer, fruto del carácter colectivo de la producción biopolítica.

Ciertos motivos visuales y metodológicos permiten trazar un linaje del Cine de la Base, una tarea difícil dada la desconsideración de la autoría entre movimientos, la competición ideológica de sus planteamientos estéticos y la tendencia a copiar estrategias exitosas. Un elemento frecuente en sus trabajos es la utilización de la parodia y el humor mordaz. Ya Los traidores incorpora una escena bastante discutida que utiliza ambos recursos. Se trata del sueño de Barrera, en el que es puesto cara a cara con lo ridículo de su legado a través de las personalidades que frecuenta, sus elegías y la exposición de su cadáver al patético espectáculo. Se genera una discusión en torno al Cine de la Base y grupos adyacentes sobre si el recurso es demasiado arriesgado, si es comprensible para los espectadores y si desempeña alguna función en la película o es simplemente una licencia artística (García y Bouchet, 2003). Para Gleyzer, la cosa estaba clara:

Los burgueses siempre piensan por la clase obrera [...] [los espectadores] se ríen mucho con [la escena del sueño] porque se ridiculiza al enemigo. Pensamos que durante toda la película existe una carga de opresión muy grande a través de todo lo que la burocracia sindical le hace a la clase obrera [...] puede ser contraproducente [...] en la burla está la base

del entendimiento de que a esa fuerza tan grande [...] se la puede derrotar (citado en Schumann, 1974).

El recurso funciona (Mestman, 2008), v esto lleva al Cine de la Base a experimentar con la comedia en sus siguientes películas, frecuentemente combinada con el absurdo y el uso de secuencias no realistas. En Me matan si no trabajo y si trabajo me matan, hay una explicación bastante didáctica de cómo funciona el paso de la acumulación primitiva a la acumulación de capital. Para hacerlo más seductor sin renunciar a exponer las contradicciones internas del sistema, el colectivo recurre a una secuencia de animación en la que un empresario acumula un número disparatado de sombreros en su cabeza, mientras le da a cada empleado uno solo como pago por su trabajo. A pesar de la extrema seriedad de su contenido, y el ejemplo de solemnidad y dignidad que constituye la carta de Rodolfo Walsh, en Las AAA son las tres armas el grupo mantiene la burla mediante el montaje de imágenes estáticas. Hacen que Isabel Perón ejecute un saludo fascista y que Videla, Massera y Agosti se rían socarrones mientras el narrador lee:

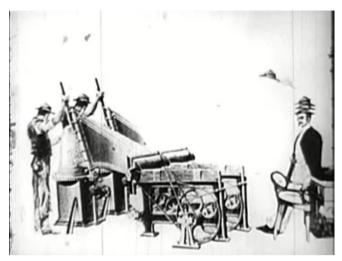
Que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, aún cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país.

Ya aquí el recurso trasciende la vida de Gleyzer en el colectivo.

Un último caso a destacar proviene de un trabajo bastante más tardío, en colaboración con el grupo Cine Sur, El compa Clodomiro y la economía (Cine de la Base y Cine Sur, 1980). Se trata esta vez de un cortometraje hecho íntegramente con animación que contextualiza las reformas económicas sandinistas en Nicaragua. Hay numerosas secuencias que ironizan sobre «cómo era esto de la economía en la época de Somoza», pero dos llaman la atención por lo similar de su humor con Me matan si no trabajo y si trabajo me matan y Las AAA son las tres armas, respectivamente. En la primera, un campesino se dispone a cobrar al intermedia-

rio por su producción y le dice «cuatro por ocho treintaidós», pero el intermediario responde «para mi cuatro por ocho no son treintaidós... Uno». Le deposita una única moneda en las manos y se marcha en la furgoneta a encontrarse con un exportador. Le espeta «Cuatro por ocho treintaidós», el exportador deposita un saco de dinero en sus manos y se lleva la producción. La secuencia continúa con una cadena de montaje muy similar a la de los sombreros, donde se introducen gallinas y se obtienen huevos y, por último, botes de mayonesa. Una vez más, el empresario se lleva la producción y deposita una única moneda en manos de los operarios (imágenes 6 y 7). El segundo ejemplo es bastante más fugaz: cuando ambos empresarios llevan la mercadería al puerto, se encuentran con Somoza, que supervisa su exportación a Estados Unidos. Mediante un fundido entre dos imágenes, Somoza enseña dientes de vampiro.

Desde luego, el Cine de la Base no inventa la caricatura política. No obstante, la lectura comparativa de estos materiales ilustra una cierta transferencia entre grupos, acelerada por la renuncia al «arte burgués», es decir, a una pretensión de originalidad y autoría de determinados recursos cinematográficos. Esto no ocurre solamente en el cine militante —cuántos artículos habrá sobre las políticas citacionales de Martin Scorsese o Quentin Tarantino-, pero la renuncia al control estético-económico de ciertos motivos e ideas facilita su circulación y, especialmente, la generación de determinados lugares comunes que son de extraordinaria utilidad para la militancia, particularmente en el exilio. La imagen del empresario obteniendo grandes cantidades de producto, a cambio de una mísera compensación para los operarios, es la condensación de páginas y páginas de literatura marxista en un mensaje claro y accesible. No se trata solamente de «ricos mucho, pobres poco», sino que, a través de este motivo, se movilizan ideas también sobre la pertenencia a una clase (¿a quién pertenecen y quién opera las máquinas?), las lógicas del capitalismo (¿para qué quiere el em-





Imágenes 6 y 7. Fotogramas de Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (imagen 6) y El compa Clodomiro y la economía (imagen 7) que muestran bromas análogas

presario tantos sombreros?) y la justicia (¿cómo va a ser cuatro por ocho igual a uno?).

En tanto que el grupo reproduce su producción biopolítica, se protege también de la represalia de sus miembros. No basta con desaparecer y exiliar para silenciar al grupo. Indudablemente, hay vínculos afectivos que dejan un vacío irreparable, presente en elegías (Birri, 2003) y dedicatorias post-1976 (imagen 8). En cierta manera, el duelo mismo es un lugar común, primero para conocidos (Birri y Bouchet, 2003; Ferman, 2010; García y Bouchet, 2003; Ardito y Molina, 2002; Sabat, 2012), y luego para las diferentes identidades atravesadas por su persona —Argentina, el cine com-

bativo, Latinoamérica, y un largo etcétera (Foster, 2011; López Marsano, 2018; West, 2019)—.

La canonización de Raymundo Gleyzer llama la atención de colectivos posteriores, que perpetúan el legado del grupo. Es el caso de los movimientos de cine comunitario que surgen a partir de los años setenta y que encuentran en el cine militante una inspiración directa, llegando



Imagen 8. Dedicatoria a Raymundo Gleyzer en Malvinas: historia de traiciones (1984)

a entenderse como un eslabón en la estructura genealógica de los mismos. El cine comunitario se puede definir como aquel que se hace desde «una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas» (Gumucio Dagron, 2014: 11). Estas lógicas de las producciones horizontales colaborativas heredan muchas de sus características de colectivos como el Cine de la Base, al que se refieren continuamente como inspiración directa, por su acercamiento a las comunidades y el retrato de estas, buscando alejarse de imágenes sesgadas y tratando de ofrecer visiones de aquellos grupos sociales tradicionalmente excluidos de la producción cinematográfica (Fernández de Llanos, 2016; Gumucio Dagron, 2014; Wolanski, Grünbaum et al., 2023). De hecho, Gleyzer había barajado la posibilidad de llevar a cabo un proyecto conjunto con Jorge Sanjinés, uno de los principales referentes del cine comunitario, pues consideraba que el trabajo de ambos tenía «el objetivo guevarista de extender la revolución como proceso de liberación nacional a todo el subcontinente y evitar que los procesos revolucionarios fueran interrumpidos o congelados» (Pineda Franco, 2016: 104). Sanjinés, a partir de los años setenta, comienza a trabajar en un cine de

las comunidades, que pasan a ser protagonistas y a tomar decisiones sobre su propia representación, modos de trabajo alejados de lo que el cine de autor tenía como norma (Sanjinés, 1979). La tradición del cine comunitario llega hasta nuestros días, convirtiéndose en una opción popular como herramienta creativa y de autorrepresentación de comunidades de todo tipo.

Como demuestra la colaboración con el Cine Sur, la disgregación del Cine de la Base facilita que su producción biopolítica se distribuya en diferentes zonas de Latinoamérica. Si bien no siempre firman como tal, integrantes como Denti y Barberis siguen haciendo películas que los remiten a la experiencia del Cine de la Base en cuanto a política y metodología (Peña y Vallina, 2000). Se mueven principalmente entre México y Nicaragua, apoyando la revolución sandinista y filmando también cortos como *País Verde y Herido* (Cine de la Base, 1979) que, junto a Mario Benedetti, trata la problemática del exilio utilizando una serie de recursos conocidos, como son la animación, la caricatura y el montaje con material de archivo.

En 1984, el grupo produce su última película: *Malvinas: historia de traiciones*. En ella, recuperan ideas e imágenes que Gleyzer había grabado en 1966 y las contraponen al conflicto de 1982 y la caída del Proceso de Reorganización Nacional. Una vez más, el grupo va más allá de lo inmediatamente aparente para hacer un análisis que tiene en cuenta movimiento de capitales, acumulación primitiva, parcelación de tierras, dinámicas geopolíticas, la connivencia de ambos proyectos políticos (el de Margaret Thatcher y el Proceso) con el expansionismo norteamericano, y pone



fotografia
SERVANDO GAJA
PETER CHAPPELL

edición
RICARDO MOURA
IAIN BRUCE
LAURA IMPERIALE

SE agradece la colaboración de:
ORTOLF KARLA, EDMUNDO PALACIOS,
ANA DEL RIO, LEOPOLDO NACHT, NOEL
CHANAN, MAETA SILERA
DUNICAN SMITH, GREGORIO SELERA
JUANA SAPIRE, CARLOS G. MORANTES



Imágenes 9 a 12. Selección de algunos títulos de crédito de Malvinas: historia de traiciones. Se pueden observar integrantes del núcleo del Cine de la Base, así como la colaboración de grupos afines

un énfasis notable en la solidaridad internacional entre clases, sin olvidar las diferencias de poder entre ambos pueblos. Lo que es más importante, la película utiliza las Malvinas como punto de entrada para poner en tela de juicio la década del Proceso, pedir responsabilidades por las personas desaparecidas, recordar a Raymundo Gleyzer (a quien está dedicada la película) y hablar de la organización sindical clandestina, entre otras cosas<sup>8</sup>. Se trata, finalmente, de un esfuerzo por lidiar con el legado de los integrantes del Cine de la Base, esta vez presentes en los créditos con nombres y apellidos –algo significativo, como ya hemos visto antes (imágenes de la 9 a la 12)—. A partir de este momento, el grupo se desbanda. Barberis lo razona de la siguiente manera: «Ahí dijimos: "Cine de la Base, como elemento de resistencia cultural desde afuera ya no tiene sentido". Nosotros vivíamos afuera [en el exilio], y dijimos: "Desde afuera, no se habla más. Se habla desde adentro v si no estamos adentro no hablamos"» (citado en García y Bouchet, 2003: 33).

## 4. CONCLUSIÓN. OTRAS VIDAS DEL CINE DE LA BASE

El final de la agrupación coincide con el epílogo del Proceso de Reorganización Nacional, la apertura de nuevas avenidas para la memoria, como CONADEP, y la progresiva reinstauración del panorama cinematográfico argentino<sup>9</sup>. Entonces, lo que queda preguntarse es si la dictadura frena, de alguna manera, el proceso reproductivo necesario para sustentar la iniciativa revolucionaria del Cine de la Base. La respuesta es compleja. Por un lado, el grupo deja de existir y la represión agujerea buena parte de las redes revolucionarias de Argentina. Por otro, el Cine de la Base resiste. Lo hace en la celebración de la vida y obra de Gleyzer

dentro del colectivo (retrospectivas, restauraciones y canonización en la historia del cine argentino), pero quizás el auténtico legado productivo del colectivo es su capacidad de ejercer de antecedente, influencia y modelo, a través de su producción biopolítica metodológica, para incontables iniciativas de cines militantes y colaborativos. Si bien lo que importa en un principio se encuentra en las imágenes —lo que atrae a toda investigación, reivindicación y rescate—, igualmente importante es el legado intelectual compartido que permite entender el cine militante desde la urgencia, la horizontalidad y el compromiso para sacar adelante proyectos clave en contextos de represión extrema.

#### **NOTAS**

- 1 Partido Revolucionario de los Trabajadores y Ejército Revolucionario del pueblo, respectivamente. Se trata de grupos revolucionarios marxistas no peronistas. Ríos y Vera se unen a un grupo análogo dentro del peronismo revolucionario. Es una ruptura amistosa (Peña y Vallina, 2000).
- 2 Como elaboramos más hacia adelante, a partir de la experiencia en FATRAC y, especialmente, en el Cine de la Base, Gleyzer y demás miembros repiensan la autoría de estas piezas desde el grupo. Por ende, consideramos que incluir los nombres de los colectivos, en lugar de los integrantes que desarrollan tareas de dirección (a menudo difuminadas y compartidas), es la opción más coherente con el argumento que proponemos
- 3 Por ejemplo, *Operación Masacre* (1973), de Jorge Cedrón, de afiliación peronista.
- 4 Las ideas de Gramsci circulaban abiertamente gracias a publicaciones como *Pasado y Presente*, ampliamente leídas y discutidas por revolucionarios de la época (Mor, 2012). Gleyzer conocía a Gramsci (Peña y Vallina, 2000), y su pensamiento se puede ver claramente en el Cine de la Base en la contestación del discurso hegemónico y la preocupación por la relación entre el intelectual y la clase obrera.

- 5 Un ejemplo de escena suprimida se puede oír en la entrevista con Schumann cuando el mismo Gleyzer le pide que la recorte de un negativo que se lleva a Berlín (Schumann, 1974). El final de *Los traidores* era particularmente conflictivo (Mestman, 2008). Barberis explica que existía la intención no materializada de rodar un epílogo para mostrar la naturaleza estructural de la problemática expuesta (García y Bouchet, 2003).
- Una nota metodológica: esta óptica permite la relajación de cierta ortodoxia a la hora de entender el Cine de la Base en el exilio. A lo largo de diversas configuraciones en equipos de producción y distribución y colaboraciones con otros grupos, lo que se mantiene constante es justamente toda esta serie de aprendizajes -la producción biopolítica- que emerge del conjunto de prácticas del grupo en sí. Esto no significa de ninguna manera que abandonemos el esfuerzo por diagramar dónde estaba cada uno de los miembros o qué papel jugaron en la realización de cada una de las películas. Ponemos en el centro la metodología del Cine de la Base y esto nos permite dar un paso atrás y entender su producción a través de la función que el grupo le da, en vez de intentar leerla bajo los preceptos de autoría que el colectivo rechaza.
- 7 Algunas fuentes hablan de su exhibición en 1979, pero esto parece improbable. La carta de Walsh es de principios del 1977 (justo antes de desaparecer) y Denti (1988) fecha la película en 1977. «Las tres armas» se refiere al ejército, la armada y la fuerza aérea.
- 8 Cabe decir que por aquel entonces no se había publicado aún Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP, 2011). CONADEP presentó parte de los resultados en televisión en julio de 1984 (Crenzel, 2008). El informe íntegro se publicaría el 20 de setiembre de 1984 (CONADEP, 2011), mientras Malvinas: historia de traiciones se estrenó el 3 de abril de 1984 en México.
- 9 El proceso que Jessica Stites Mor describe como «transicional» (Mor, 2012: 11).

#### **REFERENCIAS**

- Ardito, E. (Producción) y Ardito, E., Molina, V. (Dirección). (2002). *Raymundo* [Documental]. Argentina: Fondo Nacional de las Artes, INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), Fondation AlterCiné y Jan Vrijman Fund.
- Birri, F., Bouchet, O. (2003). ¡salut, Raymundo!/salut, Raymundo! *Cinémas d'Amérique Latine*, 11, 22-23. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/42598300
- Birri, F. (2003). Raymundo Gleyzer, Si La Rosa Es Verde.../
  Raymundo Gleyzer, Si La Rose Est Verte... *Cinémas*d'Amérique Latine, 11, 24-25. Recuperado de https://
  www.jstor.org/stable/42598301
- CONADEP (2011). Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires.
- Crenzel, E. A. (2008). *Nunca Más.* La investigación de la CONADEP en la televisión. *Question/Cuestión*, 1(18). Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index. php/question/article/view/591
- De la Puente, M. I. (2016). Cine de la Base: difundir las luchas hasta las últimas consecuencias. En P. Russo, J. M. Ciucci y S. Russo (eds.), *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP* (pp. 39-42). Buenos Aires: Fundación La Hendija.
- Denti, J. (1988). 1969 Grupo Cine de la Base. En VV.AA., Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano, volumen I (pp. 51-52). México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C./Universidad Autónoma Metropolitana.
- Escobar, P. (2007). La Masacre de Trelew: Un análisis comparativo de sus representaciones fílmicas. En XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. San Miguel de Tucumán: Universidad de Tucumán. Recuperado de https://cdsa.aacademica.org/000-108/501
- Ferman, C. (2010). «Mi país era América Latina»: Testimonio de Jorge Denti, cineasta de la Revolución Sandinista. *Istmo*, 20. https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications/109

- Fernández de Llanos, H. (2016). ¿Hacemos una peli? Negrablanca y los entornos de un cine hecho en comunidad. Tesis doctoral inédita. Filadelfia: University of Pennsilvanya. Recuperado de https://repository.upenn.edu/entities/publication/e09d85d8-421c-4a35-9404-a719a7388c44
- Foster, D. W. (2011). Contestando una revolución: La revolución congelada de Raymundo Gleyzer. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 73, 173-181. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41407234
- García, S., Bouchet, O. (2003). La base está: Entrevista a Nerio Barberis/La base est là: Entrevue avec Nerio Barberis. *Cinémas d'Amérique Latine*, 11, 26-37. Recuperado de https://www.istor.org/stable/42598302
- Gumucio Dagron, A. (coord.) (2014), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\_uibd.nsf/D93421B6444FDFE705257FC0005B-1F3F/\$FILE/10917.pdf
- Hardt, M., Negri, A. (2004). Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio. Madrid: Debate.
- Hoare, Q., Smith, G. N. (eds.) (1971). Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci. Nueva York: International Publishers.
- Laufer, R. (2022). Malvinas: un conflicto colonial en el mundo bipolar. *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 29(58), 49-70. https://doi.org/10.56503/CI-CLOS/Nro.58(2022)pp.49-70
- Link, D. (2011). Archivo, ondas de memoria, testimonio, fantasmas. En M. Wilson (ed.), Where Is My Mind? Cognición, literatura y cine (pp. 253-272). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- López Marsano, C. (2018). Por las sendas argentinas. Un derrotero por el cine político-militante de Raymundo Gleyzer. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 17, 79-97. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i17.5102
- Masotta, C., Campano, P. (2000). Entre el cine y la antropología. Entrevista a Jorge Prelorán [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=EV5NWGJueIM

- Mestman, M. (2008). Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973). *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos.* https://doi.org/10.4000/nuevomundo.44963
- Mor, J. S. (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Pineda Franco, A. (2016). El latinoamericanismo de Raymundo Gleyzer en México, la revolución congelada (1970). Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, 2, 99-123. Recuperado de http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/61
- Peña, F. M., Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Pérez Llahí, M. A. (2011). Las razones de Jorge Prelorán. En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine* político y social en Argentina. Formas, estilos y registros 1969-2009 (pp. 97-104). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Recchia Paez, J. (2017). Justicias populares en el sertón brasileño: La tierra quema (de Raymundo Gleyzer) y Deus e o diabo na terra do sol (de Glauber Rocha). Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 16, 100-120. Recuperado de https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/247
- Sabat, C., Villani, A. (Producción) y Sabat, C. (Dirección). (2012). Fuego eterno [Documental]. Argentina: Esto es indi, Panorama Cine y Spit on BPM.
- Sanjinés, J. (1979). Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México: Siglo XXI.
- Schumann, P. (1974, febrero). *Entrevista a Raymundo Gleyzer* [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NDrBBz95XcE
- Soberón, F. (2012). «Yo entendía sus ojos». Entrevista a Juana Sapire en su casa de New York. *Imagofagia*, 6. Recuperado de https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/653
- Virno, P. (2004). A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life. Nueva York: Semiotext(e).

- West, D. (2019). Compañero Raymundo Gleyzer ; Eternamente Presente! Cinéaste, 44(3), 38-43. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/26664307
- Wilson, J. (2016). Angels with Dirty Faces: How Argentinian Soccer Defined a Nation and Changed the Game Forever.

  Nueva York: Nation Books.
- Wolanski, S., Grünbaum, Y., Laurens, M. L. (2023). Audiovisual comunitario y etnografía colaborativa: Reflexiones desde una práctica integral junto a organizaciones de liberados/as. +E: Revista de Extensión Universitaria, 13(19), 1-19. https://doi.org/10.14409/extension.2023.19.Jul-Dic.e0011

#### «HUMILDEMENTE, EL GRUPO RESPONDÍA»: INTELECTUAL ORGÁNICO, EXILIO Y PRODUCCIÓN BIOPOLÍTICA EN EL CINE DE LA BASE

#### Resumen

Los colectivos de cine militante presentan desafíos a la hora de catalogar su producción y entender sus metodologías de trabajo. Ciertas aproximaciones historiográficas tienden a privilegiar figuras autorales -directores, guionistas- por encima de las conexiones multidireccionales y horizontales que se establecen entre intelectuales orgánicos, técnicos y militantes. En este artículo, utilizamos el estudio de caso de Raymundo Gleyzer y su paso por Cine de la Base para poner en relieve dinámicas productivas, maneras de entender la labor cinematográfica y estrategias de resiliencia de estos colectivos. Apoyándonos en la teoría autonomista, sugerimos que estos grupos generan una producción biopolítica doble, que se manifiesta tanto en la generación de lugares comunes en las comunidades en las que circula su producción como en la propagación de una serie de metodologías que sirven de estructura para futuros experimentos de cine militantes y/o colaborativos. Dividimos el discurso en tres partes, que trazan la figura inicialmente autoral de Gleyzer, el establecimiento de nuevas dinámicas creativas en el grupo Cine de la Base y la manera en que el grupo reacciona tras la desaparición forzosa y el exilio de sus integrantes. Proponemos que dichas estrategias permiten una maleabilidad sorprendente, incluso en condiciones de represión extrema.

#### Palabras clave

Cine de la Base; Raymundo Gleyzer; producción biopolítica; intelectual orgánico; exilio; lugares comunes; cine militante.

#### Autores

Agustín Rugiero Bader es investigador predoctoral en el departamento de Film and Moving Image Studies de Concordia University, Canadá. Se dedica al estudio del cine militante y la representación de asesinatos en masa en América Latina y el Sudeste Asiático, especialmente en conexión con la injerencia norteamericana. Ha publicado en Cinema Comparat/ive Cinema y su capítulo de libro «Memoria de Apichatpong Weerasethakul» próximamente será publicado por Edinburgh University Press (2025). Actualmente, es beneficiario de una beca provincial del Fonds de Recherche du Québec: Societé et Culture (FRQSC). Contacto: agustinrugiero@gmail.com

## "HUMBLY, THE GROUP RESPONDED": ORGANIC INTELLECTUALISM, EXILE AND BIOPOLITICAL PRODUCTION IN THE CINE DE LA BASE FILM COLLECTIVE

#### Abstract

Classifying the production of militant film collectives and making sense of their work methods poses a number of challenges. Certain historiographical approaches tend to privilege authorial figures directors, screenwriters-over the multidirectional and horizontal connections established between organic, technical and militant intellectuals. This article uses a case study of Raymundo Gleyzer and his time with the Cine de la Base collective to highlight the productive dynamics, ways of understanding filmmaking, and strategies of resilience of such groups. Drawing on autonomist theory, the study suggests that these collectives generate a twofold biopolitical production expressed both in the creation of common places in the communities where their productions are shown and in the dissemination of a set of methods that could serve as a structure for future militant and/or collaborative film experiments. The analysis is divided into three parts, exploring the initially authorial role of Gleyzer, the establishment of new creative dynamics in Cine de la Base, and the way the group reacted after the forced disappearance or exile of its members. It is argued here that such strategies afford a surprising malleability, even in conditions of extreme repression.

#### Key words

Cine de la Base; Raymundo Gleyzer; Biopolitical Production; Organic Intellectual; Exile; Common places; Militant Cinema.

#### Authors

Agustín Rugiero Bader is a PhD candidate in the Department of Film and Moving Image Studies at Concordia University, Montreal, Canada. His lines of study are militant cinema and the representation of state-sponsored mass murders in Latin America and Southeast Asia, especially in connection with US interference. His work has been published in Cinema Comparat/ive Cinema and he has a chapter in the forthcoming book Apichatpong Weerasethakul's Memoria, to be published by Edinburgh University Press (2025). He is currently the recipient of a provincial government grant from the Fonds de Recherche du Québec: Societé et Culture (FRQSC). Contact: agustinrugiero@gmail.com

Lázaro Cruz García es doctor en comunicación en la Universidad de Murcia. Sus líneas de investigación se centran en el cine colaborativo, sus diversos movimientos y terminologías, y los modos de representación mediante el audiovisual colaborativo. En la misma línea, investiga y desarrolla un proyecto relacionado con el archivo del cine colaborativo y su difusión. Su trabajo se desarrolla como una retroalimentación continua entre la investigación teórica y la práctica. Ha publicado diversos artículos en revistas académicas, como «La difusión del cine colaborativo. Métodos y beneficios multidireccionales de la difusión de los cines de participación» (2021), y capítulos de libro, entre los que sobresale «El archivo fílmico en la era digital como método de preservación del cine colaborativo y del trabajo de los medios participativos sociales» (2023). Contacto: lazaro.cruz@um.es

#### Referencia de este artículo

Rugiero Bader, A., Cruz García, L. (2025). «Humildemente, el grupo respondía»: intelectual orgánico, exilio y producción biopolítica en el Cinede la Base. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39,53-70.

Lázaro Cruz García holds a PhD in Communications from Universidad de Murcia. His research areas focus on collaborative cinema and the different movements and terminologies related to it, as well as modes of collaborative audiovisual representation. He is also developing a project related to collaborative cinema archives and their dissemination. His work develops in a feedback loop between theory and practice. He has published various papers in scholarly journals, such as "La difusión del cine colaborativo. Métodos y beneficios multidireccionales de la difusión de los cines de participación" in AdComunica (2021), and book chapters, including "El archivo fílmico en la era digital como método de preservación del cine colaborativo y del trabajo de los medios participativos sociales" in La comunicación para la paz ante los desafíos globales (eds. Arévalo et al., 2023). Contacto: lazaro.cruz@um.es

#### Article reference

Rugiero Bader, A., Cruz García, L. (2025). "Humbly, the group responded": Organic Intellectualism, Exile and Biopolitical Production in the Cine de la Base film collective. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 53-70.

recibido/received: 31.05.2024 | aceptado/accepted: 10.10.24

Edita / Published by



Licencia / License



69

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

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

PABLO CALVO DE CASTRO MARÍA MARCOS RAMOS

El Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolla en un contexto social convulso, durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, en el que la «irrupción de las dictaduras militares en casi todos los países de la región produjo persecución y censura y obligó a muchos cineastas a vivir en la clandestinidad o en el exilio, cuando no fueron desaparecidos o asesinados» (Gumucio Dagron, 2014: 26). En un contexto de falta de libertad, pero también de falta de medios, se percibe «la audacia formal y expresiva de sus muy diferentes propuestas» (Ortega Gálvez y García Díaz, 2008: 79), otorgando al documental un protagonismo hegemónico. En este contexto, los cineastas salen «con sus cámaras para registrar la realidad social cotidiana, usando para ello una forma artesanal y flexible de un cine de bajo presupuesto» (King, 1994: 107), algo que es significativo en la película

objeto de estudio en el presente trabajo. Las propuestas de gran parte del Nuevo Cine Latinoamericano tuvieron lugar, como apunta Schroeder Rodríguez (2011: 11), «en dos fases sucesivas, aunque no excluyentes». La primera fase se caracterizó por un enfoque militante que predominó durante los años sesenta. En este periodo, numerosos cineastas concebían su labor como parte esencial de un proyecto más amplio de emancipación política, social y cultural. La segunda fase, identificada como neobarroca, prevaleció en los años setenta y ochenta. En este segundo periodo, muchos de los cineastas participantes en la primera etapa, y también algunos de los que recogen el testigo en la nueva década, se proponen trasformar esta militancia en un discurso pluralista, identificado con la sociedad civil frente a los regímenes autoritarios que proliferan en la región.

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

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

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

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

#### **GERARDO VALLEJO**

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

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

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

La vida y la trayectoria política de Gerardo Vallejo dejaron una profunda impronta en su obra cinematográfica. Después de ser blanco de un atentado perpetrado por la organización paramilitar AAA (Alianza Anticomunista Argentina), también conocida como Triple A, Vallejo se vio obligado a exiliarse en Panamá en 1974. Sin embargo, años más tarde, ante la persistente amenaza que representaba la dictadura militar argentina, se vio compelido a abandonar nuevamente su país,



Imagen I. Momento de la película Reflexiones de un salvaje

esta vez buscando refugio en España, tierra de sus abuelos. Una vez establecido en España, en 1979 fundó una destacada escuela de cine en Madrid, la cual atrajo a más de ciento cincuenta estudiantes durante los tres años que estuvo operativa. Tras el retorno de la democracia, Vallejo optó por regresar a Argentina, donde residió hasta su fallecimiento en febrero de 2007.

#### **REFLEXIONES DE UN SALVAJE (1978)**

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

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

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

La decisión de Gerardo Vallejo de regresar al pueblo de su abuelo y realizar el documental tenía como objetivo principal comprender las motivaciones y las condiciones sociales, políticas y

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

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

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

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





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

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

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

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

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

### AUTORREFERENCIALIDAD O REFLEXIVIDAD FÍLMICA

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gerardo Vallejo narra su historia no solo a través de su voz en *off*, sino también mediante los testimonios de los habitantes del pueblo, a los que les da voz en las entrevistas que realiza. Aunque está presente en estas conversaciones, Vallejo es-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### **CONCLUSIONES**

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

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

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

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

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

#### **REFERENCIAS**

- Arfuch, L. (2002). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp.
- Campo, J. (2012). Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios. El cine documental del exilio argentino. En *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX* (pp. 1-15). Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31941
- Drummond, P. (1979). Notions of Avant-garde Cinema. En P. Drummond (ed.), Film as Film: formal experiment in Film 1910-1975 (pp. 9-19). Londres: The Arts Council of Great Britain.

- Getino, O. (1979). A diez años de «Hacia un Tercer Cine». México: Filmoteca UNAM.
- Gumucio Dagron, A. (coord.) (2014), El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert). Recuperado de https://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\_uibd.nsf/D93421B6444FDFE705257FC0005B-1F3F/\$FILE/10917.pdf
- Halperin, P. (2004). Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- King, J. (1994). El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano. Bogotá: Tercer Mundo.
- Minh-Ha, T. T. (2007). El afán totalitario de significado. Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, 58, 223-247. Recuperado de https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/issue/view/11
- Mitry, J. (1997). The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. https://doi.org/10.2307/2928520
- Ortega Gálvez, M. L., García Díaz, N. (eds.) (2008). Cine directo: reflexiones en torno a un concepto. Madrid: T&B.
- Parés, L. E. (2010, 7 de septiembre). Reflexiones de un salvaje. Recuperado de https://www.blogsandocs.com/?p=583
- Pérez Murillo, M. D. (2023). Estereotipos distópicos en el cine latinoamericano a través de *El Club* (Pablo Larraín, Chile, 2015) y *Zama* (Lucrecia Martel, Argentina, 2017). *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. *Les Cahiers ALHIM*, 45. https://doi.org/10.4000/alhim.11834
- Piedras, P. (2012). La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa. *Toma Uno*, 1, 37-53. https://doi.org/10.55442/tomauno.n1.2012.8568
- Rodríguez Marino, P. (2013). Figuras del destierro. Narraciones del exilio en el cine argentino (1978-1988). Tesis doctoral. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro. Recuperado de http://rid.unrn.edu.ar:8080/bitstream/20.500.12049/83/1/marino\_nhorizontes\_unrn.pdf

- Ruffinelli, J. (2010). Yo es/soy «el otro»: variantes del documental subjetivo o personal. *Acta Sociológica*, *53*, 59-81. Recuperado de https://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/24299/22833
- Schroeder Rodríguez, P. A. (2011). La fase neobarroca del Nuevo Cine Latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(73), 15-35. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41407227
- Stam, R. (2001). Teorías del cine. Barcelona: Paidós.
- Vallejo, G. (1984). Los caminos del cine. Córdoba: El Cid Editor.
- Vega Solís, C. (2000). Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *Gazeta de Antropología*, 16. https://doi.org/10.30827/DIGIBUG.7502

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

#### Resumen

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

#### Palabras clave

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

#### Autores

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

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

#### Referencia de este artículo

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

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

#### Abstract

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

#### Key words

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

#### Authors

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

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

#### Article reference

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

 $recibido/received: 31.05.2024 \mid aceptado/accepted: 11.10.2024$ 

Edita / Published by



Licencia / License



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

# SUBJETIVIDADES FEMENINAS DESDE LA DISTANCIA. UN EXAMEN COMPARADO DE TRES FILMS DE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y NOVENTA DE CINEASTAS LATINOAMERICANAS

VIOLETA SABATER

#### INTRODUCCIÓN

Las problemáticas del exilio, las migraciones, y sus vínculos con la cultura y los ámbitos de la representación han sido abordados en diversos estudios académicos, así como la relación de estas experiencias con narrativas autobiográficas, debates sobre la identidad y sobre el género. Desde la perspectiva de los estudios culturales, se ha enfatizado, en relación con los discursos sobre el exilio, acerca del hiato producido entre el sujeto y su mundo y la conformación de una subjetividad fracturada, compleja (Fernández Bravo, Garramuño et al., 2003), la dificultad de una postura conciliatoria de la identidad individual y lo nacional después del desplazamiento. En el cine, particularmente en el registro documental, comienzan a constituirse relatos autobiográficos producidos por cineastas que exploraban su condición de exiliadas/os o emigradas/os (Renov, 2004) y que tendrán un amplio desarrollo en las décadas posteriores. En algunos casos, se los denominó como documentales o narrativas «del retorno», los cuales presentaron de forma anticipada varios recursos y procedimientos que luego desplegará el documental en primera persona, en países como Argentina y Chile (Piedras, 2016; Ramírez Soto, 2014). Además, los documentales feministas desde la década de los setenta plantearon, en relación con estos temas, los vínculos entre el «yo» y la comunidad, los alcances y efectos políticos del realismo, su crítica y la experimentación en los modos de narrar (Mayer, 2011). En este artículo, se analizan tres películas de directoras latinoamericanas que figuraron diferentes formas del exilio y de la propia subjetividad: la chilena Fragmentos de un diario inacabado (Angelina Vázquez, 1983) y las

argentinas Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires) (Jeanine Meerapfel, 1989) y Un muro de silencio (Lita Stantic, 1993).

En los largometrajes mencionados, estos debates están presentes de diferentes maneras. Se abordarán comparativamente estos tres films, ya que comparten, tanto en el registro documental como en el ficcional, la conformación de una posición enunciativa desde la distancia: no solo con relación a lo geográfico, sino también en cuanto a lo subjetivo-identitario y a los procedimientos de reflexividad involucrados en ellas. La dimensión trasnacional de los largometrajes, en conjunto con la presencia de sujetos y personajes configurados a partir de diferentes formas del distanciamiento, y la articulación de una mirada desde «afuera», que se encuentra, a su vez, implicada y multiplicada en la narración, son rasgos constitutivos de las películas. Además, las tres están fuertemente vinculadas a su contexto político y social, al poner de relevancia la situación de las dictaduras, el exilio, y las tensiones entre la memoria y el olvido en el marco de los procesos de transición democrática.

La película dirigida por Vázquez se inserta en un contexto diferente de las argentinas, ya que la directora la realiza encontrándose en el exilio y con la dictadura de Augusto Pinochet aún imperante. Sin embargo, se propone volver a Chile para filmar la situación del país a partir de la recopilación de diversos testimonios, en un periodo en que comienzan a replicarse protestas contra la dictadura y gradualmente se rearticula el tejido social. En este periodo, varias/os realizadoras/es de Chile que se encontraban exiliadas/os elaboraron temáticamente films sobre esta situación y la realidad social durante el golpe de Estado<sup>1</sup>, inaugurando un ciclo de cine chileno realizado en el exilio (Pick, 1987; Mouesca, 1988). Esta película tiene varias filiaciones con la de Meerapfel y menos con la de Stantic, pero interesa analizar las tres películas comparativamente desde una perspectiva regional, considerando un movimiento crítico producido en el marco del cine político de la época.

## DESEMBARCOS. FIGURACIONES Y DESPLAZAMIENTOS

Jeanine Meerapfel es aún hoy una directora no muy estudiada y su filmografía permanece en cierta medida desconocida en Argentina. En 1964, por motivos personales, emigró a Berlín, donde estudió cine y desarrolló su trayectoria. Hija de inmigrantes alemanes, nació en Buenos Aires, en 1943, y, más allá de su residencia en Alemania, ha vuelto varias veces a su país de origen para reflexionar sobre su historia reciente. La realizadora filmó tanto documentales como ficciones. Muchas de sus películas se centran en historias de personajes femeninos que deben trasladarse geográficamente y, en ese proceso, redefinen sus identidades personales, familiares y también sus vínculos.

El documental que se analiza comenzó a filmarse en 1986, a raíz de un taller de realización cinematográfica que llevó a cabo Meerapfel en ese año en el Instituto Goethe en Buenos Aires, y, debido a ciertas trabas en su producción por parte del Instituto Nacional de Cinematografía, por fin pudo finalizarse en 1989<sup>2</sup>. El Goethe fue una institución que, en ese momento, contribuyó a la producción y exhibición de films no ficcionales en Argentina (Margulis, 2017), en un contexto en que resultaba muy difícil acceder a fondos para la producción documental. En el transcurso del largometraje, se van alternando principalmente registros del taller y del rodaje de los tres cortometrajes que se produjeron en ese marco, entrevistas que efectúa la directora a las/os talleristas sobre sus películas, con filmaciones de las marchas de la resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo de 1986 y 1987, próximas a la sanción de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. La voz over de la directora hila estos materiales, con travellings de las calles de Buenos Aires y secuencias de barcos en el puerto.

La película comienza con una voz *over* que sitúa inmediatamente a las/os espectadoras/es en contexto: explica que en septiembre de 1976 estaba filmando el amanecer sobre un puente con

una compañera, hasta que dos ametralladoras las apuntaron, debido a que su cámara se dirigía a una comisaría. Las dejaron ir tras detenerlas e interrogarlas, aunque en aquella época «era muy posible desaparecer por filmar una puesta de sol». Después de este breve fragmento, se da lugar a los créditos de la película, seguidos por una secuencia, ahora de día, sobre terrazas, edificios y barcos en la Ciudad de Buenos Aires, mientras que irrumpe la voz over de la directora: «Buenos Aires, 1986. Un taller de cine con estudiantes que van a hacer tres cortometrajes sobre el miedo que quedó después de la dictadura militar». Las/os estudiantes descienden de un barco, se presentan, comentan los lugares donde nacieron y sus edades y por qué decidieron estudiar cine. La temática de la dictadura y la memoria constituye un núcleo que es compartido por los tres cortometrajes del taller y por las entrevistas de la directora a las/os realizadoras/es. A su vez, la figura del viaje, del desplazamiento, se vincula con este núcleo temático metaforizando distintos conceptos que se describirán más adelante.

En primer lugar, es importante destacar los distintos grados que adquiere la presencia de Meerapfel en su película. Por un lado, a través de su voz over, pero también de su presencia dentro del cuadro, se manifiesta en reiteradas ocasiones en los registros de los ensayos de las escenas de los cortos, así como en varias de las entrevistas que realiza a las/os talleristas. En algunas de las entrevistas, se alternan primeros planos de ella haciendo preguntas y las/os realizadoras/es respondiéndolas. En otras escenas, la directora interroga al encargado de sonido y director Alcides Chiesa, que también se había exiliado a Alemania en 1982, y presta testimonio sobre sus vivencias durante la dictadura. En este último caso, Meerapfel comparte siempre el cuadro con él; en unas escenas, podemos ver sus expresiones y reacciones a las declaraciones de Chiesa, y en otras, aparece ella de espaldas y él de perfil. Hay, así, una intencionalidad de la directora de colocarse a la par de Chiesa, tanto generacionalmente (en oposición a la generación de realizadores jóvenes) como en lo discursivo. La presencia de Chiesa resulta fundamental para el desarrollo de la película, ya que durante el rodaje él mismo revela que fue detenido y torturado en el centro clandestino de detención conocido como Pozo de Ouilmes, de modo que en varios momentos del film (sobre todo, en lo que respecta a la intencionalidad evocativa y comunicativa de la película) su figura adquiere una presencia central. Ejemplo de esto constituye una escena en donde Chiesa debate con estudiantes sobre la manera de representar algunas escenas de los cortos vinculadas a situaciones en espacios de detención. En toda esta secuencia, cuando la cámara encuadra a Chiesa, la directora aparece a su lado, mientras lo mira y escucha. Esta escena —y toda la película— presenta un carácter fuertemente reflexivo, siguiendo las categorías de Nichols (1997) sobre los modos de representación del documental, donde la representación del mundo histórico se convierte en el propio tema de la meditación cinematográfica. No obstante, también hay un cierto grado de performatividad, en la medida en que es posible apreciar el impacto que las declaraciones del realizador tienen sobre la directora, aunque sea de una forma indirecta, en cómo esta despliega su presencia dentro del cuadro (imagen 1).

Imagen I. Jeanine Meerapfel (izquierda) y Alcides Chiesa (derecha) en Desembarcos, un taller de cine en Buenos Aires (Jeanine Meerapfel, 1986-1989)



HAY EN LA PELÍCULA UNA SUCESIÓN
DE METÁFORAS EMPLAZADAS POR
LAS FIGURAS DEL BARCO Y DEL
DESPLAZAMIENTO, QUE IMPLICAN
UNA INDAGACIÓN INDIRECTA EN LA
IDENTIDAD DE LA REALIZADORA, DEBIDO
AL FUERTE IMPACTO QUE TUVO EN SU
VIDA —Y TAMBIÉN EN LA DE SU FAMILIA—
LA MOVILIDAD GEOGRÁFICA.

En ese sentido, resulta productivo considerar algunas conceptualizaciones propuestas por Pablo Piedras (2014) sobre el documental argentino en primera persona. El autor lo especifica como un concepto que «permite distinguir un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del «yo» del cineasta en su entramado significante, como responsable y autor del discurso audiovisual» (2014: 22). De este modo, la exposición e inserción de la subjetividad como elemento principal de la narrativa modificó de modo sustancial a la «posición epistémica» de los discursos audiovisuales documentales sobre lo real, reformulando los pactos comunicativos entre la obra y las/os espectadores. El autor identifica tres modalidades en las que se plasma la intervención del cineasta en el documental, de las cuales interesa retomar la de experiencia y alteridad. En esta modalidad «se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles» (2014: 78), operación que consiste en «vincular algo ligado a la experiencia personal del realizador con el devenir de otro, de una instancia inicialmente ajena al sujeto, pero que, por diversas razones, lo construye y lo determina, aunque también lo excede» (2014: 79). Si bien Piedras sitúa estas modalidades como sistemáticas y recurrentes en el documental contemporáneo a partir de los 2000, considera que, en los documentales de los ochenta, es posible hallar los primeros indicios

de sus líneas expresivas y modelos de representación. Realizados por argentinos radicados en el exterior o recientemente retornados al país. «el móvil de estas obras es el exilio, la emigración o el reencuentro con los orígenes culturales, sociales, nacionales y familiares» (2014: 46). En ese sentido, el documental de Meerapfel constituye, desde la visión de la presente investigación, un antecedente del documental en primera persona, en la modalidad mencionada. La vinculación y afectación personal de Meerapfel con la temática del film, al igual que con los diversos testimonios involucrados, es innegable en cuanto a la historia familiar de la directora y a su propia migración hacia Alemania en su juventud. A su vez, esta experiencia la excede y Meerapfel delega el espacio enunciativo a las/os estudiantes del taller en sus testimonios, así como a Chiesa, y también a las Madres de la Plaza de Mayo, en una serie de discursos registrados por la directora que se intercalan con el resto de los materiales.

Hay en la película una sucesión de metáforas emplazadas por las figuras del barco y del desplazamiento, que implican una indagación indirecta en la identidad de la realizadora, debido al fuerte impacto que tuvo en su vida —y también en la de su familia— la movilidad geográfica. En diversos momentos, se suceden filmaciones de barcos donde la voz over de Meerapfel recita algún texto que metaforiza lo visto anteriormente y genera una nueva imagen significante en función de la combinación de ambas instancias. La voz de la directora, en conjunto con la utilización de la música, adquiere un carácter marcadamente poético. En general, se trata de alusiones a los viajes en relación con el barco: al comienzo del film, la directora cita un poema del brasileño Thiago de Mello sobre los barcos; más avanzada la película, inmediatamente después de un discurso de Hebe de Bonafini en la Plaza de Mayo, aparecen tomas en el puerto del comienzo, y la directora afirma: «Los barcos son auroras, zarpan de un manantial de aguas oscuras, no obstante, llegan siempre de

mañana. Unos llegaron antes [...] hay los que no llegaron y se hundieron en la infancia del río». Así, esta asociación de ambos fragmentos implica una figuración del barco sobre las/os desaparecidas/os a quienes hacía referencia Hebe en su discurso. Un momento significativo consiste en la propia interpelación por parte de la directora hacia las/os estudiantes sobre el significado atribuido a la acción de desembarcar. Las respuestas de ellas/os varían, afirman que lo asocian con «poder tomar contacto con la realidad concreta [...] inmigración, llegar a... bajar... tocar tierra... Es poder volver a hablar de cosas que teníamos clausuradas, cerradas... Es encontrarnos con una historia nueva, emigrar a nuestra propia patria».

El desembarco, el traslado, toma, así, el lugar de un agenciamiento que implicaría entrar en contacto con una realidad previamente obturada, vinculada a la lucha de las Madres de la Plaza de Mayo, pero también a la exploración de una identidad propia en mutación. Rossi Braidotti plantea, acerca del sujeto nómada y la identidad, la potencia de la traslación con relación a «una conciencia crítica que resiste instalarse dentro de modelos codificados de pensamiento y comportamiento» (Braidotti, 2004: 31). El nomadismo, en esta línea, se desplaza en los intervalos, en las fronteras de la estructuración del espacio, y su poder radica en su movilidad. Para Braidotti (2004: 165) «el horizonte nómade o intensivo es una subjetividad múltiple, no dualista, interconectada [...] en constante flujo. No fija». El desplazamiento adquiere entonces una potencia, a modo de conciencia crítica, que es capaz de distanciarse y volver sobre sí misma. Este movimiento también está dado a lo largo de toda la película, en su carácter reflexivo y autoconsciente, y en la exposición del film mismo como proceso. La manifestación de una conciencia sobre la propia identidad y sus consecuentes mutaciones o derivas, a la par de situaciones de movilidad como las del exilio, es también un eje fundamental para el abordaje de la película de Vázquez, que seguirá a continuación.

# MIRADA(S) DISTANTE(S): UNA POSTURA CRÍTICA

Angelina Vázquez realizó su primer cortometraje, Crónica del salitre, en 1971, en el marco del cine político documental producido en Chile durante la Unidad Popular. En 1975, a través de contactos de una productora finlandesa en la que trabajaba, se exilió a Finlandia, donde desarrolló la mayor parte de su carrera cinematográfica. Fragmentos de un diario inacabado es uno de sus últimos largometrajes. A partir de principios de los ochenta, comenzaron a crecer en Chile las protestas contra la dictadura, y Angelina Vázquez decidió volver al país de forma clandestina para filmar la situación de quienes resistían al golpe desde distintos sectores, con el objetivo de establecer «una suerte de reflexión personal sobre mi reencuentro con el país [...] la cotidianeidad de esa irrupción/violación que significó el 11 de septiembre [...] el estado de ánimo, el alma de Chile» (Pinto, 2012: 220). Tras dos semanas en las que logró permanecer en el país, los servicios de inteligencia detectaron su presencia y fue expatriada nuevamente, de modo que la finalización de la película estuvo a cargo del cineasta Pablo Perelman, con instrucciones que le había dejado Vázquez. La intención de la directora, además de registrar la realidad del país diez años después de instalarse el golpe militar, se centró en dar testimonio de la situación de aquellas/ os que se quedaron, en contraposición y a la vez en paralelo a su exilio. La directora se sabe en una posición alterna a quienes documenta, al mismo tiempo que su propia situación de exiliada le permite vehiculizar de un modo específico las experiencias de las/os entrevistadas/os.

A diferencia de *Desembarcos* y de otros documentales del periodo, como *Diario inacabado* (1982), de Marilú Mallet —con una similitud en su título y en la concepción del proyecto—, en el caso de *Fragmentos de un diario inacabado* en ningún momento aparece el cuerpo de la directora dentro del plano, aspecto que tuvo que ver con su expa-

triación, pero no se limita a este punto. En otros documentales que realizó en el exilio, como *Dos años en Finlandia* (1975), tampoco inscribía su cuerpo en la escena, aunque en ese caso sí incorporó su voz *over* y se deja oír durante las entrevistas. En el film que nos ocupa, la voz en *off* que articula la narración es una voz femenina en finlandés, a cargo de una actriz, lo que pone de manifiesto la lejanía de Vázquez con su país natal y la distancia desde la cual enuncia, ya que su «voz autoral» habita otro cuerpo; podemos afirmar, en ese sentido, que se trata de una forma de figurar su subjetividad. Ella misma sostiene, en una conversación sobre la película:

Fragmentos de un diario inacabado es mi diario inacabado, y, en este caso, es literalmente un diario inacabado porque yo vine a Chile a hacer una película por la cual tuve que finalmente abandonar el país, porque ingresé clandestinamente [...] mi visión íntima... no tan íntima, en el sentido de que yo no me hice personaje, como aquella desnudez que asumió Marilú en su película, la cual admiro profundamente, porque creo que es muy valiente. Yo entregué más bien la intimidad de mi reflexión en el reencuentro con el paisaje, con la gente de mi país, después de ocho años de estar fuera. Y en ese proceso, creo que los que me acompañaron también crecieron, sienten que crecieron (Donoso Pinto, Ramírez Soto, 2016: 262-264).

La voz en off, presente en la película y en las páginas del diario personal de Angelina, es la marca específica y propiamente subjetiva y, al igual que sucede en la película argentina, confiere al documental una cadencia poética (imagen 2). En los primeros planos, aparece la imagen de un diario personal y palabras escritas en papel bajo la fecha del día. Aunque las palabras aparecen recortadas, la voz que oímos repone las frases que, de manera fragmentaria, podemos leer en pantalla, en un tono confesional. Después de esta breve secuencia, donde se intercalan planos de las calles de la ciudad de Santiago, el intertítulo «La situación» da lugar al testimonio de una mujer que relata la vio-



Imagen 2. Fotograma de la secuencia inicial de Fragmentos de un diario inacabado (Angelina Vázquez, 1983)

lencia ejercida por el gobierno militar. Se alteran planos de recortes de diarios con títulos de detención y asesinato de personas en diferentes poblaciones. La siguiente escena, anunciada con el título «Las estrategias de sobrevivencia. Olla común», registra el trabajo cotidiano de un grupo de mujeres a cargo de ollas populares que reclaman porque no reciben comida. Así, se constituye la construcción narrativa de la película, alternando testimonios de diferentes individuos (anunciados con intertítulos sobre fondo negro con sus nombres) y su entorno cotidiano con la voz over que reflexiona sobre lo filmado y algunos materiales de archivo personal, como fotografías de las/os entrevistadas/os. Si bien en las dos primeras situaciones no se particulariza sobre una persona en especial, a partir del tercer testimonio, se focaliza sobre experiencias concretas de sujetos con nombres y apellidos que denuncian lo que se está viviendo desde diferentes sectores: la cultura y el teatro, la música, el sindicalismo, las/os familiares de desaparecidas/os. Estas secuencias consisten mayormente en planos medios de las personas entrevistadas en diferentes escenarios, en algunos casos con fundidos en ne-

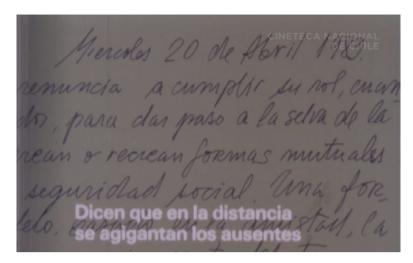


Imagen 3. Fotograma de la secuencia inicial de Fragmentos de un diario inacabado (Angelina Vázquez, 1983)

gro y primeros planos sobre sus rostros, mientras despliegan sus relatos. Los testimonios adquieren un carácter confesional, cercano a las/os espectadoras/es, casi en un estado meditativo. Catalina Donoso Pinto (2018: 38) sostiene que estas intervenciones funcionan como un modo de construir la autoría de la obra «a partir de múltiples voces y experiencias, y todas ellas pueden intercambiarse y vincularse con la de la propia directora como piezas clave de su mirada personal sobre el país que había dejado. Podría proponerse un ejercicio en que se rastreara la manera en que cada individualidad sustituye y complementa la presencia faltante de Vázquez». Coincidimos con esta lectura, en la medida en que la posición distante de Angelina sobre aquello que forma parte del objeto de su discurso, debido a la situación de exilio y expatriación de su país, es a la vez lo que permite y habilita la superposición de voces y los diálogos establecidos entre estas, la directora y las/os espectadoras/es. Con relación a este aspecto, entonces, es posible afirmar que la primera persona se encuentra más atenuada y oculta que en el documental argentino analizado en el apartado anterior, pero está activada y resignificada a través de las intervenciones de las/os otras/os y las modificaciones que operan en estas personas, a causa de su participación en la película<sup>3</sup> (imagen 3).

Interesa retomar, particularmente, dos de los testimonios presentados. Uno de ellos es el de Irma. la madre de Jorge Müller Silva, cineasta detenido desaparecido en 1974. Luego de observarla en un tren cantando junto a un grupo de música folklórica y la aparición del título «Irma», esta comenta que su nieto le preguntó por qué tocaba la guitarra si era «abuela»: la pregunta, y su posterior testimonio, son centrales para pensar la construcción de identidad planteada en la película. Irma afirma: «Antes de que mi hijo desapareciera era una dueña de casa de clase media acomodada, común v silvestre, vendo a tecitos, a té canastas, reuniones sociales. [...] Después de perder a

alguien que uno quiere como su vida misma ves las cosas de otra forma, totalmente diferente». La toma de conciencia de Irma aparece como arco narrativo en toda la secuencia, desacomodando ciertos lugares preestablecidos en su propia vida, en cuanto a su rol de madre y mujer dentro de la sociedad. Minutos después de esta instancia reflexiva, Irma cuenta que, a partir de su participación en el documental, se animó por primera vez en nueve años a ver las fotografías de su hijo desaparecido, y algunas de estas fotografías son montadas sobre su discurso. Este relato de un cambio en la identidad de Irma y del efecto mismo del proceso de filmación de la película sobre su persona, resalta su subjetividad de modo preponderante y dialoga fuertemente con la de Angelina.

Una operación similar sucede posteriormente con el testimonio de la cantante Isabel Aldunate. Al principio, Isabel es retratada por la cámara cantando en un café. La cámara se sitúa a la altura de las mesas, emparentándose con el público. Luego de un breve fragmento del concierto, y del intertítulo que la nombra «Isabel», se la encuadra en un plano medio, y la cámara se acerca progresivamente a su rostro. Se presenta a sí misma como cantora, con 33 años, también abogada, todo lo cual «se vio interrumpido el 11 de septiembre». Co-

menta que «en ese tiempo tuve tres hijos. Fueron cuatro o cinco años que me dediqué a criarlos [...] a hacer comida, lavar pañales. En cierto modo, fue una época muy inconsciente. Cuando ese periodo pasó [...] yo me vi enfrentada a tener que plantearme nuevos proyectos, eso era el año 78». En este momento, se alternan fotos de Isabel cantando en diferentes contextos y escenarios y fotos de ella con sus hijos. Ella relata que comienza a cantar en poblaciones donde la gente estaba cesante, termina su relación de pareja, se separa dos veces y rompe «absolutamente con todo». «Había estado muchos años encerrada y tenía que hacerlo», señala.

Vuelve a aparecer aquí una toma de conciencia a nivel personal que motiva a Isabel a desplazarse de aquellos lugares que ocupaba, a una emigración de su propio mundo. Las intervenciones de estas dos mujeres se fundan sobre un corrimiento identitario y remiten al espacio propio, confesional, de la interioridad, aspecto que no está presente en el resto de los testimonios de la película. Es así que mantienen un vínculo estrecho con la subjetividad de Vázquez, en la medida en que asumen una postura crítica sobre su propia identidad, a partir de una toma de distancia.

# EL PUNTO DE GIRO DE UN MURO DE SILENCIO

Diferentes relaciones y tensiones entre memoria y subjetividad están también presentes en *Un muro de silencio*, la única película dirigida por Lita Stantic, quien desarrolló una extensa trayectoria cinematográfica en el área de la producción. El largometraje aborda de manera inédita la temática de la dictadura en Argentina. Eseverri y Peña (2013: 11) sostienen, en esa línea, que el film representa «uno de los hitos del cine argentino postdictatorial, y un punto de giro con relación al modo en que las películas argentinas han practicado la memoria de la militancia política antes del golpe y el terrorismo estatal». Se presentan, desde el comienzo, dos dinámicas de espacio-tiempo diferen-

tes que transcurren a lo largo de toda la película. Una es la vida de algunos personajes en Buenos Aires, en 1990 y 1976. Y la otra consiste un espacio-tiempo ficcional (dentro de la ficción representada en el interior del film). La trama gira, por un lado, en torno a la filmación que se propone dirigir Kate Benson, una cineasta inglesa<sup>4</sup> que viaja a Argentina para realizar una película sobre la última dictadura cívico-militar, basada en el guion de Bruno, un intelectual y profesor de izquierdas que escribe el libro en referencia a las vivencias de esa época de quien fuera una alumna suya, Silvia (cuyo nombre en la película a filmar es Ana)5. Por otro lado, se sigue el presente de Silvia y su confrontación con lo vivido en la dictadura, luego de años en que negara esta parte de su pasado. La configuración espacial y temporal en capas es la que establece desde el principio una construcción discursiva distanciada, en la medida en que el tratamiento del pasado que propone Stantic es a partir de la ficción dentro de la ficción, lo que pone en crisis la univocidad que caracterizó a varios films de corte realista/naturalista de la década anterior (Cuarterolo, 2011).

La primera vez que aparece la metaficción en el largometraje es en una de las tomas de una escena que están realizando la actriz y el actor que personifican a Ana y Julio, una pareja que mantiene una conversación sobre la situación que viven en el contexto dictatorial. La cámara toma a ambos en un plano general en el que se observan los decorados de una puerta y una pared a medio terminar. Esta presentación del espacio indica que se trata de un ensayo, aunque no es una información comprobada por las/os espectadoras/es, pero acentúa el carácter de artificio de una ficción dentro del film. Julio entra en escena a través de la puerta y le dice a Ana que le prepare un bolso, que tiene que irse; ella, después de un silencio, le contesta: «Te van a matar». Se escucha un «corte» fuera de campo, y entra en plano Kate, la directora, quien comienza a darles sugerencias y marcas de actuación. Al dirigirse a Julio, le explica: «Ne-



Imagen 4. Silvia y su hija, María Elisa en Un muro de silencio (Lita Stantic, 1993)

cesitas estar convencido de que tu vida no corre peligro, para poder seguir adelante». Luego, Ana le pregunta: «¿Ana se siente culpable... por no haber acompañado a Julio en su lucha?». En función de estos intercambios, la construcción de ambos personajes que comienza a articular la película y en la que se profundizará en el desarrollo de la narración, se aleja de la composición de una víctima «ignorante» o desvinculada de su realidad, y expresa su conciencia sobre la situación y el involucramiento político que compromete al personaje de Julio. Esta perspectiva coincide en los primeros diálogos del largometraje con la pregunta inquisidora de Kate: «¿La gente sabía lo que estaba pasando aquí?», en un espacio que hace referencia a un excentro clandestino de detención. A lo que se agrega la respuesta de Bruno «Y si no lo sabían, lo sospechaban», contestación que en la escena final del film asumirá de modo categórico el personaje de Silvia afirmando «Todos sabían» (imagen 4).

El segundo momento en que toma lugar el relato metaficcional se presenta, esta vez, identificado, trasmutado con la imagen cinematográfica de la película en sí. Aparece, con letras blancas, un subtítulo que dice «Buenos Aires, 1976», mientras los personajes de Ana y Julio están acostados en su habitación. A partir de este momento, el relato de la metaficción se alterna con el de la ficción cons-



Imagen 5. Silvia y su hija en la escena final de Un muro de silencio (Lita Stantic, 1993)

tantemente y de forma indiferenciada, narrando la historia desde el punto de vista de Ana. Este representa otro corrimiento, si se quiere, en cuanto a lo temático: la película dentro de la película (y Un muro de silencio en sí misma) no se centra en la historia de Julio, sino en la de Ana/Silvia, en su situación tras el secuestro de él y su vida después de la dictadura. El debate principal que se aglutina en este personaje, que funciona de modo alusivo a la tensión imperante en la estructura social, está centrado en el rechazo a recordar y, a su vez, en la imposibilidad de olvidar. La resistencia al reencuentro con su pasado se sostiene desde un comienzo, ya que se niega a encontrarse con Kate, quien le pide entrevistarse con ella. La idea de que «la gente no quería hablar de ese tema» está expuesta por varias escenas a lo largo de la película, y supone en la situación del personaje de Silvia un «exilio interno», un extrañamiento de su propia mirada y su modo de habitar la realidad que le es ajeno a su historia. En la escena final con su hija, en el espacio del mismo edificio abandonado del comienzo, la capacidad de afirmar «Todos sabían» sintetiza el proceso de reconocimiento y compresión de su propio pasado. A partir de un largo plano general de ambas de espaldas, la cámara se acerca con un travelling hacia adelante (imagen 5). Primero, Silvia se coloca de perfil. luego lo hace la hija, que le pregunta si nadie sabía

lo que pasaba en ese lugar. Después de la respuesta de Silvia, la cámara se mueve hasta encuadrar en primer plano el rostro y la mirada de su hija, seguido de lo cual la imagen se congela y se cierra el film. Se despliega en esta escena un trayecto y una superposición de miradas, desde la mirada de la cámara (Stantic) hacia la mirada de Silvia, desembocando en la mirada de su hija, última destinataria de la asunción de ese pasado. Siguiendo las ideas de Laura Mulvey (1975), acerca del sistema de miradas que confluyen en el aparato cinematográfico (la de la cámara, la de las/os espectadores y la de los personajes dentro de la trama de la ficción), se puede sostener que la mirada de la cámara en la película -es decir, ejercida por la directora- se desplaza hacia la de los personajes femeninos, cuyas miradas también se intersectan y modifican sus percepciones de sí mismas y de la realidad.

#### **CONCLUSIONES**

En este texto, se han analizado aspectos de tres películas latinoamericanas dirigidas por mujeres y sus modos de elaborar las diversas formas de exilio, migraciones, los pasados traumáticos de las dictaduras y la forma en que estos elementos se enhebran con una dimensión autobiográfica y la configuración de subjetividades femeninas. En las películas, se observa un desplazamiento identitario, tanto por parte de las directoras como de los sujetos (personas reales y personajes) involucrados en ellas, fundado en el acto de poner en palabras aquello de lo que no se podía hablar o se encontraba clausurado. Este desplazamiento está íntimamente imbricado con una indagación indirecta en términos autobiográficos de las tres directoras: la migración de Jeanine Meerapfel y su vuelta a un país en reconstrucción después del golpe de estado, el exilio de Angelina Vázquez y las propias experiencias de Lita Stantic en la dictadura, en las que están basadas varias escenas y personajes de la película. De modo que múltiples subjetividades presentes en los films —particularmente aquellas referidas en los análisis de cada uno— dialogan y se superponen con las de las cineastas.

Los tres largometrajes construyen, así, una posición enunciativa desde la distancia a través de procedimientos que involucran altos grados de reflexividad y distanciamiento. A su vez, suponen una serie de innovaciones respecto al tratamiento de su temática en función del cine político y social precedente.

Consideramos relevante el análisis de estas películas de forma articulada, contribuyendo a la conformación de estudios comparados (Lusnich, 2011) del cine latinoamericano y, particularmente, de aquellas mujeres cineastas que comenzaron a desplegar una trayectoria cinematográfica en el continente, apelando a la construcción de formas y temáticas propias.

#### **NOTAS**

- Ejemplo de esto son los films Chile, no invoco tu nombre en vano (Gaston Ancelovici, 1983), Acta general de Chile (Miguel Littin, 1986) y En nombre de Dios (Patricio Guzmán, 1987), entre otros.
- 2 Este dato fue aportado por el investigador de cine argentino Fernando Martín Peña, antes de la proyección de la película en su programa *Filmoteca*, *temas de cine*, emitido por la TV Pública argentina.
- 3 En el texto de Ramírez Soto (2014), citado previamente, la autora juzga la película como un antecedente del documental autobiográfico chileno actual, y considera que, a diferencia de otros films chilenos de retorno de la década de los ochenta, el de Vázquez incluye su propia experiencia del exilio de modo directo en su configuración formal.
- 4 La construcción de este personaje está ligada a la película como coproducción entre Argentina, México e Inglaterra. En palabras de la propia directora, debido a la ausencia de una política de créditos en aquel momento por parte del Instituto Nacional de Cine, la realización de proyectos audiovisuales dependía absolutamente de la posibilidad de conseguir capitales en el extranjero (Eseverri y Peña, 2013).

5 En este punto, es importante tener en cuenta que, si bien se trata de una película ficcional, tiene un carácter fuertemente autobiográfico, y el personaje de la directora inglesa funciona como un *alter ego* de Stantic. Además, hay un cambio de paradigma temporal respecto de este film, en un contexto de políticas de la memoria que entran en crisis en Argentina en la década de los noventa en relación con la década anterior y la sanción de los indultos a los militares.

#### **REFERENCIAS**

- Braidotti, R. (2000). Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós.
- Cuarterolo, A. (2011). La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989). En A. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)* (pp. 339-363). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Donoso Pinto, C. (2018). Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común. *Estudios Avanzados*, 28, 34-55. Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152676
- Eseverri. M., Peña, F. (2013). Lita Stantic. El cine es automóvil y poema. Buenos Aires: Eudeba.
- Fernández Bravo, A., Garramuño, F., Sosnowski, S. (eds.) (2003). Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana. Madrid/Buenos Aires: Alianza.
- Lusnich, A. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación* y medios, 24, 25-42. Recuperado de https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892
- Margulis, P. (2017). Volver a filmar: un abordaje del «documental del retorno» a través del caso de *Desembarcos* (un taller de cine en Buenos Aires) de Jeanine Meerapfel. Fotocinema, 15, 261-282. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i15.3517
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz (eds.), Lo personal es político: feminismo

- y documental (pp. 12-46). Pamplona: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6
- Mouesca, J. (1988). Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Barcelona: Paidós.
- Piedras, P. (2014). El cine documental en primera persona. Buenos Aires: Paidós.
- Piedras, P. (2016). Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini. En R. Lefere y N. Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la trasnacionalidad del cine hispánico* (pp. 104-118). Leiden/Boston: Brill Radopi.
- Pick, Z. M. (1987). Chilean Cinema in Exile (1973-1986). The Notion of Exile: A Field of Investigation and Its Conceptual Framework. *Framework*, 34, 39-57. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/44111135
- Pinto, I. (2012). Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno. En W. Bongers (ed.), *Prismas del cine latinoamericano* (pp. 216-232). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Ramírez Soto, E. y Donoso Pinto, C. (ed.) (2016). Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Ramírez Soto, E. (2014). Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 18(3), 438-451. http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2014.898421
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

# SUBJETIVIDADES FEMENINAS DESDE LA DISTANCIA. UN EXAMEN COMPARADO DE TRES FILMS DE LAS DÉCADAS DE LOS OCHENTA Y NOVENTA DE CINEASTAS LATINOAMERICANAS

#### Resumen

En el presente trabajo, se analizan, de modo comparado, tres películas de las décadas de los ochenta y principios de los noventa dirigidas por cineastas latinoamericanas: Fragmentos de un diario inacabado (Angelina Vázquez, 1983), Desembarcos (un taller de cine en Buenos Aires) (Jeanine Meerapfel, 1989) y Un muro de silencio (Lita Stantic, 1993). Aunque las dos primeras consisten en documentales y la última es un film de ficción, los tres largometrajes abordan diversas situaciones de exilio, migración y enunciación del «yo», en cuanto a subjetividades femeninas. Este lugar enunciativo habilita discursos y fisuras sobre la identidad, que se constituye desde lo múltiple, y se define, en mayor o menor medida, en términos de género (gender) a través de la puesta en práctica de relaciones intersubjetivas entre los personajes protagónicos (las directoras o sus alter ego) y otras personas significativas dentro de la narración. En el escrito, se examinan los distintos grados de reflexividad presentes en los films, la presencia autoral de las cineastas y las formas que adquiere el distanciamiento en su concepción geográfica, subjetiva y narrativa.

#### Palabras clave

Cine latinoamericano; Documental autobiográfico; Exilio; Identidad; Estudios de género.

#### Autora

Violeta Sabater (Buenos Aires, 1993) es licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma universidad, con una investigación sobre cine político de Argentina y Chile dirigido por mujeres. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma Asociación. Se desempeña, además, como docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Contacto: violeta.sabater16@gmail.com

#### Referencia de este artículo

Sabater, V. (2025). Subjetividades femeninas desde la distancia. Un examen comparado de tres films de las décadas de los ochenta y noventa de cineastas latinoamericanas. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 85-96.

# FEMALE SUBJECTIVITIES FROM A DISTANCE: A COMPARATIVE STUDY OF THREE FILMS OF THE 1980S AND 1990S BY LATIN AMERICAN WOMEN FILMMAKERS

#### Abstract

This article offers a comparative analysis of three films directed by Latin American women filmmakers in the 1980s and early 1990s: Fragmentos de un diario inacabado [Fragments from an Unfinished Diaryl (Angelina Vázquez, 1983), Desembarcos - When Memory Speaks (Desembarcos, un taller de cine en Buenos Aires, Jeanine Meerapfel, 1989) and A Wall of Silence (Un muro de silencio, Lita Stantic, 1993). Although the first two are documentaries and the third is a fiction film, all three explore various situations of exile, migration and the enunciation of the self in terms of female subjectivities. This enunciative position facilitates discourses and subversions of identity, which is constructed as multiple and defined to differing degrees in terms of gender through the establishment of intersubjective relationships between the protagonists (the directors themselves or their alter egos) and other significant characters in the story. The study examines the different levels of reflexivity present in the films, the authorial presence of the filmmakers and the forms of geographical, subjective and narrative distancing.

#### Key words

Latin American cinema; Autobiographical documentary; Exile; Identity; Gender studies.

#### Author

Violeta Sabater holds a degree in Combined Arts from Universidad de Buenos Aires (UBA) and is currently completing a PhD in History and Theory of Arts at the same institution, with a study on political cinema in Argentina and Chile directed by women. She is a researcher at Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) and a member of Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisua (AsAECA), serving on its Genders and Sexualities Commission. She also teaches in the Audiovisual Arts Department of Universidad Nacional de las Artes (UNA) in Buenos Aires. Contact: violeta.sabater16@gmail.com

#### Article reference

Sabater, V. (2025). Female Subjectivities from a Distance: A Comparative Study of Three Films of the 1980s and 1990s by Latin American Women Filmmakers. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 85-96.

 $recibido/received: 31.05.2024 \mid aceptado/accepted: 16.11.2024$ 

Edita / Published by



Licencia / License



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

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

# MIGRACIONES DE ARCHIVO Y «NOMADISMO POÉTICO» EN EL ECO DE LAS CANCIONES (ANTONIA ROSSI, 2010)\*

ANA GONZÁLEZ CASERO

# A MODO DE INTRODUCCIÓN: EL CUERPO FÍLMICO DEL RECUERDO

El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010) es una práctica documental cuya narrativa está vinculada al concepto de posmemoria (Hirsch, 1997; 2021), referida también como «memoria agujereada» (Raczymow, 1994), «memoria vicaria» (Young, 2000), «memoria tardía» y «memoria protésica» (Landsberg, 2004) o «memoria heredada» (Lury, 1998). Es decir, no es ya una memoria directa, sino que hay una distancia generacional respecto a los hechos históricos rememorados. Como nos recuerda Annette Kuhn (2002). la memoria no requiere de un testigo en la escena original del hecho para existir, pues la elongación del pasado traumático «es mediada no a través del recuerdo, sino a partir de una inversión imaginativa y creativa»<sup>1</sup> (Hirsch, 1997: 22). A contraluz del evento, hijos e hijas de las víctimas directas establecen un vínculo emocional con la experiencia del horror. Los relatos que surgen están marcados por el descubrimiento de la violencia. la ausencia. el exilio o la desaparición en un pasado extracorpóreo o, cuando menos, misterioso, por bordear los límites entre la memoria y la amnesia infantil. De este modo, los autores de la segunda generación de es-

tos episodios de dominación intentan soslayar las heridas v fallas, confeccionando un entramado de recuerdos e invenciones, resignificando imágenes heredadas, disolviendo cualquier frontera entre géneros y propiciando la aparición de lo afectivo como parte de la reflexión sobre los procesos de memoria (Quílez Esteve, 2014). Una fórmula que Elisabeth Ramírez-Soto (2019) denomina «cine de los afectos» para el caso del documental postdictatorial chileno. Frente a un «cine de los afectados». erigido sobre el testimonio y la prueba documental, propio de los años noventa, se «gira» hacia un cine «más bien elusivo y evocativo al respecto, donde el problema pasa a ser el cuerpo fílmico en sí» (Ramírez-Soto, 2019: 4-5). Resulta entonces que la producción documental «oscila —con intersecciones— entre dos tipos de develamiento de cuerpos: el de las víctimas y el de las películas mismas» (Ramírez-Soto, 2019: 4).

En el presente trabajo, nos interrogamos por los mecanismos fílmicos que pone en funcionamiento Antonia Rossi en *El eco de las canciones*. La pieza aprehende el proceso de construcción de una memoria provisoria, una inestabilidad que precisa de una constante negociación con el dispositivo, hasta tal punto que estética y contenido se imbrican y cincelan en una suerte de *mise en* 

abysme. Dado que la memoria de la que se pretende dar cuenta es fragmentaria, se utiliza el found footage, disperso en los más variados archivos. Detectamos, además, una sintaxis salvaje a la hora de recomponer este material, el uso del collage, técnica-espejo de la operación mnémica basada en la correlación de información sensorial y en el marcaje contextual en su acceso y recuperación. Este discurrir de imágenes y sonidos no funciona por cronología, sino por analogía; como señala Lattanzi (2022), «el montaje de archivos es aquí un sistema de memoria compleja, fragmentada, evocativa, que entreteje tiempos, imágenes y espacios heterogéneos [...] abriendo sus posibilidades significantes». Resulta relevante destacar una forma asociativa (Bordwell y Thompson, 1995) inherente a la yuxtaposición; existe, por tanto, un contagio poético que se manifiesta en la aplicación de técnicas metafóricas y paralelísticas; la agrupación, la recurrencia de imágenes, sonidos y ruidos que plasman no solo la estructura de la memoria y el olvido, sino también una mirada imaginaria sobre el lugar de origen. Sin convenciones, la escritura fílmica de Rossi posee patrones propios que perfilan una propuesta de lo mínimo, lo doméstico y lo subjetivo. A fin de cuentas, reflexiona sobre la práctica artística como umbral de acceso a los mundos privados y problematiza, desde esta perspectiva, la fijeza de la memoria y la identidad.

Acotada a la esfera de lo íntimo, la película se inscribe en la gramaticalidad de la primera persona. Sin embargo, juega a ser y no ser un verdadero relato del «yo», desvaneciéndose la forma autobiográfica en una autoficción (Arfuch, 2005). Rossi detenta una autoría diaspórica, socava lo que de propio tiene el relato y condensa la experiencia colectiva y generacional con el reciclaje de materiales diversos. La visión retrospectiva se vertebra por la acumulación de imágenes de otros, el pasado habita el presente a partir de la presencia enunciativa de una voz escindida en ecos.

A la luz de lo expuesto hasta aquí, podemos identificar una serie de parámetros formales: el

uso del archivo, el remontaje, el sostenimiento de un lenguaje poético y metafórico, las aporías temporales, la voz en primera persona construida pluralmente y la reflexividad sobre el propio medio cinematográfico. Profundizaremos sobre estas soluciones audiovisuales en los distintos apartados que componen el texto.

## RECORTES PARA ARMAR UNA FILMOGRAFÍA

En la obra de Antonia Rossi (Roma, 1978), destaca una elección metodológica por el fragmento. Rossi se «apropia» de materiales muy diversos desde el punto de vista del soporte, del formato, del género o de la procedencia; acude al archivo documental y, a su vez, se sirve de elementos ficcionales. Amputados de su contexto original, los fotogramas se vuelven imprecisos y, por tanto, adquieren cierta porosidad para ser resignificados mediante procedimientos compositivos. Privilegia el collage como técnica expresiva, manipula el metraje ajeno, engarza y enfrenta imágenes discretas. De esta forma, surgen resonancias simbólicas o significados de segundo nivel. Es más, la autora hace hincapié en los hiatos y las junturas, arroja luz sobre el ensamblaje y la huella de la fractura. Sondea, por tanto, la discontinuidad intrínseca al montaje de materiales heterogéneos, aquel que «acentúa "los bordes" de la imagen, desnaturaliza el montaje, enfatiza la parataxis, y resemantiza visiblemente los fragmentos apropiados al subrayar la disyunción entre sus sentidos y connotaciones originales y los adquiridos en su nuevo emplazamiento» (Weinrichter, 2009: 197). En último término, busca desestabilizar la temporalidad y desvelar la pluralidad de perspectivas sobre el espacio, es decir, transgrede la ilusión de realidad propia del modo de representación clásico (García López y Gómez Vaquero, 2009). Rossi yuxtapone fragmentos «lejanos» con propósitos experimentales y evocativos y, así, hace emerger articulaciones espaciotemporales complejas, cercanas a lo subjetivo. Sea en

sus papiers collés, en sus videoinstalaciones o en su filmografía, a través de la técnica del collage se aproxima a experiencias íntimas, como los sueños, la memoria o los propios procesos perceptivos. El collage equivale, por tanto, a una «fabricación metafórica de la realidad» (Arthur, 1999-2000: 66). Partiendo de esta práctica, inspecciona unas regiones ambivalentes, imitando su funcionamiento en su proceder fílmico.

La película que ocupa nuestra reflexión, *El eco de las canciones*, cartografía unos recuerdos fabulados bajo estas premisas: interioridad, bifurcación y rotura. Rossi superpone materiales, evidenciando la operación de corte, e invoca, con







Imágenes I-3. Fotogramas errantes en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

ello, la cualidad sensible que subyace a la realidad común, «las imágenes de archivo no trasmiten información sobre un pasado a reconstruir, sino que se dejan llevar por las capacidades evocativas de las imágenes en conjunto con el sonido, reivindicando lo afectivo como método de conocimiento de un pasado biográfico» (Lattanzi, 2022). Es una película collage cuyo recurso formal es el montaje y desmontaje de materialidades tangibles, rastros, restos y ruinas, contenidos en los más variopintos archivos. Al mismo tiempo, Rossi bosqueja imágenes que se enredan e integran con el metraje encontrado. Despliega una labor de tejido o hilado, e incluso ahilado, cosiendo distintas texturas y corporeidades para dar cuenta de un exilio que no cesa. Genera tramas simbólicas donde se experimentan los tonos del desarraigo (exilio, retorno, desexilio). De esta manera, crea su propio «archivo imaginario y colecciona pistas para volver a un país que es suyo y que (ya) no es suyo y debe ser recuperado, reconstruido, reinventado» (Bongers, 2016: 135). Este relato de vida sobre los tránsitos y (re)localizaciones se nos presenta como una textualidad dispersa donde es inconcebible cualquier cobijo. Cabe resaltar el «nomadismo poético» (Bongers, 2016: 133) de unas imágenes que recorren breves geografías, restos de patria y recovecos de intimidad. Además, itinera por temporalidades y espacios sin dar coordenadas precisas. El espaciamiento y la suspensión de la temporalidad son consustanciales a este proceder, pues funciona por analogía y metáfora en «un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias» (Lattanzi, 2022). Una valencia iterativa que alude a la errancia y que se observa en los fotogramas de Los viajes de Gulliver (Gulliver's Travels, Dave Fleischer, 1939)2, los dibujos de los nómadas que avanzan «agarrados a los contornos de la tierra», las cartografías animadas que registran los periplos de Santiago a Roma, las imágenes de travesías en distintos medios de transporte que retornan una y otra vez a lo largo de la película (imágenes 1-3).

Este delicado ejercicio se repite en sus trabajos más recientes, como Una vez la noche (2018), que se plantea como una ficción dibujada, pues cualquier ilusión de movimiento ha sido sustraída y serán la voz over, el zoom o la variabilidad de planos los recursos que aportarán volumen y cinetismo. En este caso, el carácter heteróclito de los materiales utilizados se debe a la agramaticalidad de los dibujos, lo que transgrede cualquier continuidad formal en una narración que, por otro lado, se muestra caótica. Encontramos, a su vez, insertos documentales como fotografías o un corolario de imágenes de objetos-fetiches. Aplica el collage, en una combinación gráfica indisciplinada donde los contornos temporales son maleables y los espacios estériles. El largometraje El espíritu de la araña (2024) ahonda en la afiliación con el collage y la exploración poética de las vicisitudes del recuerdo. Recopila, interviene y recompone material de archivo y diseña una compleja red sonora que denota y detona las imágenes. El resultado es un asterismo visual de sombras chinas, fantasmagorías y registros audiovisuales en torno al cuerpo de la mujer.

Por ende, el collage sostiene un proyecto experimental con el que trata de reconstruir acontecimientos del pasado que poco o nada tienen que ver con el mundo histórico y social privilegiado, sino con las dimensiones fenomenológicas de estos. Por tanto, su mirada no es pasiva ni mimética, sino interior. Tal vez la única forma posible de apresar esa vida sensible en imágenes y sonidos sea revelar las latencias del archivo. Si entendemos que el archivo es un lugar regulado, aquello que se adopta y preserva está regido por el poder y, en él, encontramos inclusiones y exclusiones hegemónicas (Derrida, 1997). Por otro lado, desde la contemporaneidad, distintos teóricos invitan a cuestionar la noción de mero contenedor o repositorio de documentos, información y conocimiento. Más bien procede por un sistema de contrapesos, almacenando y destruyendo las marcas del pasado (Guasch, 2011). Es, por tanto, un proyecto imposible, incompleto y por/venir. En ese sentido, pasado, presente y futuro se entrelazarían, pero no en una progresión lineal, sino que se abrirían brechas e hiatos donde las ausencias se hacen palpables. La experiencia estética y la exploración afectiva convierten en legibles las opacidades, generando «zonas de contacto» (Ahmed, 2015: 42), circulaciones y migraciones. Rebuscar entre las fisuras, recuperar imaginarios e imágenes perdidas, crear un archivo del deshecho, combinar materiales y abrirlos a operaciones de resignificación (Sánchez-Biosca, 2015) suponen actos de resistencia (Bongers, 2016). Procura, entonces, «espigar» imágenes que funcionan como residuo del tiempo histórico, para invocar esa realidad sensorial. A la manera del coleccionista, o del trapero, que pensara Walter Benjamin en Desembalo mi biblioteca: el arte de coleccionar (1931), coge de aquí y de allá materiales, fugados de archivos propios o ajenos, e, incluso, rescata aquellos descartados por insignificantes. Reimagina estos elementos efímeros y marginales para configurar una particular «colección» cargada de memoria y significado. Contiene este quehacer un gesto alegórico, pues, al combinar los restos y trazos, queda horadado el sentido original, aunque conserva su estela y, de este modo, se iluminan recíprocamente. Resalta, asimismo, la composición de collages sonoros. La banda de sonido se conforma con fragmentos preexistentes, que se manipulan, seccionan y ensamblan en combinaciones situadas entre lo matérico. lo metafórico o lo autorreferencial. El desvío expresivo de estos retazos de emisiones radiofónicas y televisivas, voces y ruidos de home movies, músicas y canciones o los más variados registros reverbera en la cadena de imágenes. A través del choque y la profundidad de las distintas capas, el campo sonoro dilata al campo visual, ofreciendo nuevas significaciones. Además, el montaje de imagen y sonido aporta matices rítmicos y contrapuntos. Las modulaciones e interferencias sonoras forman un collage simultáneo o dentro del plano, que expresa la concentración del espacio sonoro. Puede darse, también, el efecto contrario

al ubicar todos los sonidos al mismo nivel, la autofagia que deviene en ruido e incluso silencio, por la saturación sonora. La trasposición anatómica de imágenes y sonidos nos permite discurrir por los pasajes y paisajes de la memoria.

# ARCHI(VO)PIÉLAGO. LA GEOGRAFÍA DE LA POSMEMORIA

En *El eco de las canciones*, resuena la fuerza de una metáfora fijada en el territorio marítimo. Las imágenes del mar, lugar desespacializado y liminal, atraviesan una película que nos habla del exilio y el desarraigo (imágenes 4-6). Tras el golpe militar de Augusto Pinochet en Chile en 1973, unos 200.000 chilenos fueron sometidos a desplazamientos forzados, cifra que aumentaría a las 400.000 personas, si se considera el final de la sanción en 1988.

La cineasta nació en Roma, lugar donde se exilió su familia. En 1990 regresó a Chile. El soporte figurativo de ese vagar sin un destino determinado es un mar cuyo alcance simbólico se deshace en infinitos epítomes. En El archipiélago (2000), Massimo Cacciari surca la ambivalencia del mar a través de sus nombres: Thálassa, Pélagos, Póntos, etcétera. Declinaciones que se acomodan a la presencia reiterada de las imágenes del mar en la película de Rossi. El mar es regazo, madre Thálassa, sendero de incesantes viajes, o bien el elemento líquido figura la fluidez de una identidad difusa, sin dejar de lado el símil del mar como avulsión, zozobra o naufragio. De entre estas metonimias, quizás la más penetrante es aquella que sugiere el vínculo de los nómadas con la tierra, la querencia del agua. Percepciones del mar que reproducen el desplazamiento físico e identitario inherente al exilio. La voz narradora incide en esa homología, «decía que mi cuna era una barca meciéndose en el mar y que en algún momento naufragaría» (00:10:17). Maurice Halbwachs, en La memoria colectiva (1950), explica que la memoria y la identidad, tanto del individuo como del grupo social, requieren para conformarse de un escenario espacial. Si seguimos sumergiéndonos en el tropo de partida, el entorno desde el que configura su recuerdo Rossi es la parte del mar que más dista de la tierra, el piélago —Pélagos— infinito y moviente. Como espacio biográfico, es inestable debido a su flotabilidad; en él es imposible echar raíces porque está privado de suelo. De esta manera, nos devuelve una identidad quebrada y una memoria legada.

Anotemos una idea más acerca de la metáfora del mar. La palabra archipiélago designa etimológicamente la primera zona marina con islas. Podríamos pensarlo entonces como un «espacio entremedias», un puente – Póntos – entre el mar y la tierra. Aquellas imágenes que dan cuenta de los continuos traslados de los personajes se configuran como cartografías animadas de un área escindida ilusoriamente de tierra firme. La patria aparece (a)islada, espectralizada, desfigurada y se vuelve imposible su recomposición. En el conjunto de asociaciones que se establece por montaje, las representaciones del país se enlazan con imágenes de fenómenos atmosféricos desatados. Una yuxtaposición de planos que constituye un imaginario de un país prohibido e inhóspito (Carvajal, 2012).

La directora atiende a la situación de insularidad que trae consigo el destierro político. Por ello, rebusca y rescata materiales muy diversos con los que dar forma a un relato que rehúye la imagen recurrente del exilio, situándose en imaginarios periféricos y marginales3. Esa contextura sensorial, casi febril, está condenada a fracasar en la recuperación documental de los hechos y en la construcción de una identidad, pero la autora hace de este fracaso primordial algo evocador, tangencialmente opuesto al abuso del archivo. En la escritura cinematográfica, ensambla varias formas de representación, lo documental y lo ficcional, así como diversos tipos de imágenes y de registros expresivos. Es un archivo que no le pertenece en sentido estricto, pero que torna en propia la vivencia ajena, y lo real en fabulado.

En su referencia a un origen, la palabra archivo entronca con archipiélago. Partimos entonces







Imágenes 4-6. Imágenes del mar en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

de la espectralidad de un territorio y de un archivo intervenido, cuya materia es fantasmática e irreal, pues si aparecen los datos brutos, lo hacen de forma extrañada, violentada o alucinada. Encontramos registros televisivos de acontecimientos políticos: las Jornadas de Protesta Nacional durante la década de 1980, los terremotos de 1985, el intento de atentado a Pinochet en 1986, el referéndum de 1988 o la muerte del dictador en 2006. La banalidad estética de lo noticioso se confronta con la voracidad poética de las películas de dibujos animados, las imágenes encontradas o generadas por fundido o sobreimpresión, la elisión y el fuera de campo.

El tratamiento sonoro está dotado de la misma sensibilidad poética que el visual, ya que cada ingrediente -música, ruido y texturas vocales- tiene un uso simbólico y gradúa la enunciación metafórica del relato (Caffy y Falcón, 2020). La música extradiegética transita por varios registros, desde la delicadeza a derivaciones siniestras con un hilo conductor: el oleaje. En algunos pasajes, se distorsionan los parámetros mediante violentas superposiciones de capas de sonido, ruido, atonalidad, deformaciones tímbricas, saturaciones, silencios o síncopas, texturas sintéticas o rupturas vocales que recuerdan la presencia del dispositivo cinematográfico. La especial relevancia de la materia sonora en la construcción fílmica no se agota con estos recursos, sino que escuchamos sonidos inusitados, recursos sónicos asincrónicos, consideración semántica del ruido y el silencio, tropos y repeticiones, dislocaciones y disonancias audiovisuales. La voz narradora se inscribe en un tono alegórico y juega con distintos volúmenes, tonos y matices vocales que enriquecen su trayecto por la película.

# MATERIALIDAD DEL DISPOSITIVO E IMÁGENES TRANSLÚCIDAS

El ejercicio de collage se prolonga hacia la misma superficie del plano mediante dos recursos expresivos: la sobreimpresión de imágenes y la inclusión de descartes fílmicos. La directora se sirve de ambas formulaciones para componer y recomponer imágenes por acumulación de capas y simultaneidad de fragmentos. En el interior mismo de la imagen se depositan cuerpos extraños que quiebran el carácter unitario de la misma, con lo que se conforma un collage pictórico dentro del cuadro fílmico. Por ejemplo, el desvelamiento del encuadre o el cuadro dentro del cuadro orientan la atención hacia las propiedades del dispositivo que captura, a la vez que subrayan la idea de recorte y límite propia del collage.

Asimismo, tanto la sobreimpresión, superposición, dobles exposiciones e imagen múltiple como

el fundido encadenado poseen una dimensión estratigráfica. Mediante una serie de imágenes, se forma una unidad mayor voluble y moviente, es decir, con un fuerte sentido de transitoriedad, velando y desvelando las imágenes implicadas. Nicole Brenez (2002: 95), en su «cartografía» del found footage, entiende el montage croisé o sobreimpresión como la «técnica de destacar ciertas imágenes sobreimpresionando sobre ellas otras imágenes». Rossi hace un uso metafórico y metonímico del encadenado entre planos y de la sobreimpresión de imágenes, al modular su coexistencia e intervenir en los grados de predominio visual. Así, los rasgos se desvanecen y se trenzan en nuevas figuraciones<sup>4</sup>. El encuentro suscita conexiones y resonancias a medio camino entre la transparencia

los brutos de cámara, las cualidades de la emulsión, el intercalado de film, video y fotografía, el recorrido por superficies, las posiciones de cámara muy cercanas al cuerpo, a los objetos y al espacio, las pruebas de enfoque, los planos entrecortados y reeencuadres que habilitan lo visible e invisible son algunas de las estrategias formales utilizadas que evidencian el soporte<sup>5</sup>.

El sonido se arma como otro ingrediente material mediante oscilaciones entre sonido sincronizado y desincronizado, ruido y silencio, elisiones y síncopas. El materialismo no es solo un acto autorreferencial, sino que también posee una potencia sensorial que lo vincula con la «visualidad háptica» y la «escucha háptica» (Marks, 2000). Según Marks, la percepción háptica privilegia la





Imágenes 7-8. Descartes fílmicos y sobreimpresiones en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

y la opacidad, una suerte de fenomenología de lo translúcido (Peyraga, Gautreau et al., 2016). Y en ese viraje de una imagen a otra, la cadencia nos invita a explorar el propio dispositivo fílmico y su actividad tejedora (Peyraga, Gautreau et al., 2016). Supone este un ejercicio de «reflexividad cinematográfica» (Gerstenkorn, 1987: 7) que se ve reflejado en la otra estrategia mencionada, la exposición del exoesqueleto fílmico. A partir de imágenes próximas e inestables, se introducen los estados de latencia y la estructura matérica, la delicadeza y la brutalidad del cuerpo fílmico en la propia representación. Los desgastes e imperfecciones de un formato anacrónico como el Super-8, los velos, rayas y bordes de la cinta, la colección de descartes,

experiencia corporeizada y el contacto sensible con la imagen. El observador/espectador se hace «vulnerable a la imagen, invirtiendo la relación de dominio que caracteriza a la visión óptica» (Marks, 2000: 185) y su aprehensión distanciada. La escucha también está fundamentada en este principio, dado que los sonidos tienen una dimensión táctil en sus ondulaciones y ambigüedad. Marks insiste en la experiencia encarnada del cine y en el difuminado de fronteras perceptivas. En *El eco de las canciones*, podemos tocar y quedar tocados por unas imágenes que se solapan y funden entre ellas y en nuestra propia anatomía. Detengámonos en alguna de estas composiciones a modo de ejemplo (imágenes 7 y 8). Se trata de una yuxtapo-

sición de planos de distinta procedencia: fílmica y animada. La rotoscopia de una mujer de pelo rojo que deambula por el albor o es el dique de contención de una violenta tormenta. Suspendida en el aire, la figura da forma sensible tanto al desplazamiento como a la quietud. En otra secuencia, se hace palpable la inestabilidad de la cámara. Ahora bien, ese movimiento no conduce al descarte del plano, sino que, muy al contrario, se inscribe en un registro imperfecto. El tremor posee cualidades sensibles que son exploradas en términos de proximidad sensual y táctil.

#### CON VOZ DE NADIE Y MIRADA INFANTIL

En el minuto 00:01:25 del metraje, aparece la voz en off, que nos dice: «Despierto con los ojos cerrados». Así, acude Antonia Rossi a la llamada del pasado, desde algo tan volátil como la sensibilidad y los entresueños. Por medio de ese enunciado, propone un ejercicio de recuerdo desde atrás de los ojos. Esa mirada secreta e interior se asemeja a un fenómeno hipnagógico: el campo visual queda prendido a huellas luminosas de aquello que fue percibido. La indagación desde la esfera íntima revela entonces como un juego de apariciones y eclipses la memoria del exilio. La expatriación es una traza mnémica inestable y ambigua, pues resulta imposible una linealidad entre pertenencia y

geografía. El lugar es simplemente el sitio donde está «mi cuerpo», no hay anclaje, sino vaivén. La enunciación subjetiva del desarraigo parece ubicarnos en un relato autobiográfico, que, sin embargo, está contaminado por la ficción. La voz en primera persona que sobrevuela las imágenes alberga el eco de esos «miles de niños que, como una plaga, nacimos y crecimos en el mismo pedazo de tierra prestado» (00:10:45). El método de trabajo y creación parte de una investigación previa y prolonga-

da en el tiempo. La directora realiza una serie de entrevistas a personas cuya primera infancia se desarrolla en el terreno del exilio. A través de los recuerdos, impresiones y sensaciones recopilados en esas charlas, arma un soliloquio que entrelaza lo personal con lo social colectivo<sup>6</sup>. Habitada por el relato de los otros, esa voz tiene una consistencia política, porque certifica la imposibilidad de poseer el pasado. El personaje acusmático ahonda en el lirismo de las imágenes, articulando un lenguaje poético y metafórico que, por otro lado, dota de un tempo detenido, ritornelos y duraciones al discurrir de imágenes.

Si la voz adulta teje el relato, la mirada convocada en esta proyección de recuerdos es la de la infancia. La cineasta abrocha estos dos momentos biográficos asignándoles papeles complementarios. La adultez rememora desde el presente y vehicula la narración, mientras las referencias espaciales, simbólicas e históricas son elaboradas desde la perspectiva infantil, a partir de aquello que se sintió en el pasado. El personaje recreado explora la capilaridad del presente con ese otro tiempo sin acotaciones, porque presupone cierta coexistencia entre la edad adulta y la infancia en el ejercicio evocativo. Una imagen recorre insistentemente la película: «los ojos de Juana» (imagen 9). Se trata de un plano cerrado sobre un rostro infantil donde la mirada toma un protagonismo in-

Imagen 9. Los ojos de Juana en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)



usitado. La voz en *off*, que acompaña las distintas emergencias del plano, enuncia, desde una cierta conciencia mágica del mundo, experiencias sensoriales, sueños y recuerdos de ese pasado. Así, hace indistinguible la frontera entre realidad y ficción.

# METRAJE ENCONTRADO Y METRAJE (RE)IMAGINADO

La voluntad de conservar la visión infantil en la recuperación del pasado orienta la búsqueda de la cineasta hacia materiales de archivo que se cifran en el código de lo familiar. Recupera cine doméstico - en Super-8 y en video analógico - de la familia Parra y la familia Downey y descubre a través de su trabajo de campo un archivo significativo: las películas del grupo folclorista Inti Illimani. Esta práctica amateur tiene un emplazamiento nuclear en la concepción de la película. La elasticidad y falta de estructura secuencial del registro de origen hacen de él un texto abierto (Zimmermann, 2008). La directora interviene en el caudal icónico de lo privado, erosionando, remodelando e inscribiendo en una cadena evocativa y metafórica las acciones fragmentadas propias del cine familiar. Es decir, las provee de base estética y unidad formal. Permanece, eso sí, un remanente de sentido: la afectividad que exhalan las imágenes creadas y preservadas en el entorno cercano. El resorte de lo doméstico nos ubica, a su vez, en «las micronarrativas personales que emergen como un elemento significativo de nuestra comprensión de los acontecimientos del pasado» (Baron, 2014: 121). El eco de las canciones ilumina las historias mínimas que están en el contracampo de la Historia y manifiesta una «estética de la irrelevancia, de los objetos y de los sujetos de la vida cotidiana» (Catalá, 2010: 305). Desde las quiebras en los aconteceres cotidianos se filtra el conflicto histórico, y esto es posible por la complicidad establecida con el espectador que rememora más allá de lo visible. La película doméstica sutura el espacio en campo y fuera de campo a partir de los mundos vitales compartidos por sus participantes. La pregnancia de este universo lleva a la directora a una indagación de carácter metafílmico, (re)crear este metraje. Una parte de los registros son filmaciones en apariencia domésticas<sup>7</sup>, pues Rossi empuña una Super-8 y graba nuevo material que emula formalmente al metraje encontrado: ausencia de clausura, dispersión narrativa, temporalidad indeterminada, indiferencia hacia el espacio en que se desarrolla la acción, los posados y miradas a cámara, interferencias, figuras de agresión, los saltos de raccord, etcétera (Odin, 2010: 51). Con esta operación intertextual, no solo diluye el perímetro entre realidad o ficción, sino que también reflexiona respecto al poder del cine para capturar las sombras y evitar pérdidas de fragmentos de vida.

#### **ANÁLISIS**

Planteadas las claves estéticas y formales, pasamos al análisis de secuencias o más bien cadena de asociaciones. Nos ubicamos en el preludio de este ejercicio de recuerdo. Las primeras imágenes son los descartes de cámara que nos conducen a un imaginario más abstracto que figurativo por su carácter residual. La sobreexposición a la luz produce un mayor extrañamiento espacial y el vector temporal está sujeto a una enigmática ucronía (imagen 10). Ligada a este proceder, la banda de sonido acoge ruidos que quizás aludan a un leve rumor marítimo. Por esa falla en la representación, pues ni imagen ni sonido poseen contornos definidos, aparece el episodio histórico. Evoca el asalto al Palacio de La Moneda del 11 de septiembre de 1973. El evento transmuta en una zona abisal, un negro absoluto donde se incrusta una captura de audio distorsionada: la conversación por radiocomando entre Pinochet y sus militares. Sustrayendo las icónicas imágenes del bombardeo al palacio presidencial, se establece un contacto hondamente afectivo con el pasado traumático (Ramírez-Soto, 2018). La voz poética despierta para alumbrar el devenir visual, compo-

niendo otro tiempo que conjuga las circunstancias biográficas con los hechos históricos. Voz en off e imagen pulsan, a través de la sinécdoque, el entramado evocativo. La voz describe. Detectamos una adherencia a lo mínimo, a las impresiones sensitivas de un tiempo incierto. De manera análoga, las imágenes quedan encerradas en pequeñas porciones espaciales. Rossi manipula el material ajeno para extraer el detalle y recorta fotogramas de películas de dibujos con distintas texturas por el tipo de animación aplicada —Los viajes de Gulliver y Rudolph, el reno de la nariz roja (Rudolph, the Red Nosed Reindeer, Larry Roemer y Kizo Nagashima, 1964)—. El contenido narrativo de estos fragmen-







Imágenes 10-12. Imágenes de la posmemoria en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

tos es la inminencia de la catástrofe, reflejada en el estrépito de centellas dibujadas en un sinfín de planos. La alusión a las descargas eléctricas y la acumulación de imágenes expresan una lectura metonímica del collage cinematográfico como técnica proteiforme. Se introduce una serie de planos exteriores de la ciudad donde vivían sus padres (imagen 11); la voz en off sobrevuela la ordenada trama urbana y dice no saber. Entonces, articula un sistema de conducción hacia una posmemoria, sostenida más por el afecto que por el conocimiento de los hechos, y ofrece las visiones del exilio. Recupera documentos de archivo, una filmación antigua de una expedición a los glaciares chilenos. A partir de películas domésticas, traza a los personajes como evanescencias: los ojos de Juana, el perfil de la madre, las lentes del padre que reflejan el mar (imagen 12). Intercala, superpone y, finalmente, sobreimpresiona el metraje de la expedición con cartografías animadas y un tropo visual que se repite a lo largo de la película: las aves como arquetipo migratorio. El encuadre sonoro imita esta mecánica aditiva al yuxtaponer efectos de sonidos: la musicalidad de un theremin. los audios de un bando militar y los de Pinochet justificando la política de extradición del régimen. Un último plano nos revela que esta cadena, no solo es elíptica, sino también metafórica: los enseres acumulados como restos del naufragio.

La secuencia que relata el intento de atentado a Pinochet coincide con una estancia en Chile de la familia de exiliados. Ese breve regreso enfrenta a la niña con la omnipotencia del tirano «fue como mirar su cara por primera vez, me quedé viendo los gestos, escuchando la voz» (00:30:54). Se suceden imágenes de noticiarios que, o bien son manipuladas en la edición para ceñirse a los detalles del rostro de Pinochet mediante ampliación, o bien permean en otras imágenes con sustrato onírico (imagen 13). A esta escena, se añaden animaciones bélicas, fragmentos de películas de estallidos y la mención a un sueño sobre la muerte de su familia. El relato de la voz continúa con el viaje de

vuelta a Roma que «se diluyó con la explosión de una planta nuclear» (00:32:50). Ambos hechos, el atentado y el accidente de Chernóbil, se alejan del tiempo lineal para discurrir simbólicamente. La travesía del vuelo se entrelaza con una cadencia visual acerca de la destrucción (imágenes 14 y 15): mapas de Italia y Chile azotados por una suerte de guardián de los vientos, imágenes de archivo de Chernóbil o un vendaval que arrasa todo a su paso. El sentido figurado de este encadenamiento es mostrar a un personaje amenazado por dos regiones en proceso de extinción.

En otra serie, la banda de imagen contiene una filmación doméstica de lo que parece ser una reunión política de exiliados. Quien rememora, se sitúa en aquella niñez que desconoce la ley de los adultos, misteriosa e ilegible, y que solo puede descifrar desde lo sensible: «un movimiento, una mirada o la forma de sostener un vaso, actitudes, gestos y nombres se acumulaban construyendo la historia de un lugar lejano» (12:30-13:37). Este fragmento se suelda con una serie de registros familiares, cuya afinidad electiva es la niñez. Una tenue conexión simbólica sirve para deslizar el tiempo, aún impreciso, porque no está datado. Tampoco encontramos pistas espaciales concretas, pero sí un tempo poético, además de la densidad de unas imágenes que nos transportan a un sitio marcado por el peso de lo cotidiano: la casa. Se acumulan películas domésticas con escenas interiores que «tratan sobre la vitalidad, sobre la diversión, sobre actividades como jugar y bailar» (Van Alphen, 2009: 32). En esos retratos de lo común, se cuela el acontecimiento histórico. A través de un lenguaje elusivo se sugiere la causa política de la migración. Podemos citar, a modo de ejemplo, el plano de una mujer cuya mirada extranarrativa, propia del canon estético de lo familiar, deja entrever lo forzado de esa distancia (imagen 16). Se retoma el metraje de la reunión de exiliados, pero, esta vez, lo exploramos detenidamente por la manipulación del metraje (zooms, panorámicas). A través de pequeños indicios, reconstruimos el destierro y la violencia política de la dictadura (imágenes 17 y 18).

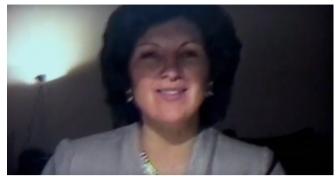






Imágenes 13-15. Imágenes de destrucción en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

Situémonos en el curso de imágenes que hablan del retorno. La magnitud del periplo es ahora insondable, dado que se regresa a regiones quiméricas, sin anclaje vivencial. Supone, de nuevo, el desarraigo. Por ello, la amalgama visual asciende hacia el espacio exterior (imágenes 19-21). Puntuado por el archivo televisivo —el anuncio oficial del fin de la sanción—, el desexilio se reconstruye a partir de una constelación de imágenes ingrávidas. Fotogramas animados de árboles arrancados de raíz del suelo, filmaciones de dirigibles que van a caer, un *travelling* sobre un aeropuerto vaciado o *no lugar* y trazas del video de seguridad de una aerolínea. Recupera, también, documentos de mi-







Imágenes 16-18. Fragmentos de cine doméstico en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

siones espaciales, pero violenta su temporalidad inicial, acelerando, suspendiendo o ralentizando ese corpus temático. La alianza poética entre la región interestelar y el viaje de regreso se concretiza en un metraje recosido que ofrece la visión de las estructuras físicas de la Tierra vistas desde la órbita, la caída de un cosmonauta del éter hacia la atmósfera y un paracaídas abierto diluyéndose en el mapa de Chile. A estos parajes extraterrestres, agrega cuadros del aterrizaje de un platillo volante, pertenecientes a la parodia de ciencia ficción italiana *Llegaron los marcianos* (I marziani hanno 12 mani, Franco Castellano y Giuseppe

Moccia, 1964). La voz narradora confiesa su miedo al «secuestro» de recuerdos. De ahí, la necesidad de atesorar «pistas». La forma sensible de esta suerte de desarraigo especular se completa con las imágenes dibujadas de una tormenta sacudiendo la embarcación de Gulliver o fragmentos de una animación en volumen de animales huyendo sin refugio posible. A su regreso, la ciudad de Santiago es una región oscurecida y se suceden grabaciones de las calles en la actualidad. Es decir, se aproxima a ese lugar inusitado en un estado de duermevela e irrealidad. Entonces, sobreimpresiona siluetas noctámbulas de *Tableaux d'une exposition* [Imágenes de una exposición] (Alexandre Alexeieff y







Imágenes 19-21. Imágenes del retorno en El eco de las canciones (Antonia Rossi, 2010)

Claire Parker, 1972), animación realizada con la técnica de pantalla de agujas. La voz off colige «no hay que despertar a los sonámbulos porque se quedan quietos para siempre» (00:44:45). El desexilio requiere no solo recomponer un territorio propio, sino también una reflexión colectiva sobre los procesos de destierro, la interinidad de los países de acogida y la propiedad del país de origen (Benedetti, 1984).

#### **CONCLUSIONES**

El eco de las canciones resulta ilustrativa de un trabajo de posmemoria que bascula entre la autoficción y la metaficción (Quílez Esteve, 2015). Remite, por tanto, de manera radical a los propios mecanismos de construcción discursiva. Los códigos formales que se ponen en funcionamiento son varios. En primer lugar, reparamos en cómo la sinécdoque y la fragmentación hacen de la obra una producción intersticial. Rossi borda una genealogía, haciendo acopio de materiales de archivo que despieza y cicatriza a través de la técnica del collage. Por otro lado, la autora impregna de subjetividad cada resto o vestigio, porque es consciente de las fuerzas de destrucción que implica todo acto de conservación. Recicla aquello que es desechado y resignifica desde lo íntimo y sensorial las versiones unívocas del pasado. Así, discurre por espejismos y especulaciones, en un intento frustrado de rescatar un pretérito inasible. En este punto, rastreamos el vuelo poético que toma la asociación de imágenes, fijándonos en la recurrencia a determinados tropos. Altera alegóricamente cada segmento, de forma centrífuga (en la cadena de asociaciones) y centrípeta (en el interior del plano). Explora las potencialidades de la técnica del collage más allá de la superposición de imágenes -collage sonoro y montage croisé— y conjuga sus derivaciones matéricas. Esta técnica fragmentaria refleja la naturaleza dispersa de la memoria y las emociones asociadas a ella, creando un mosaico que oscila entre lo personal y lo colectivo. Entonces, nos adentramos en

una identidad dislocada que el relato recompone y descompone pluralmente. Rossi captura voces disímiles para aunar una memoria colectiva, hurga en las vivencias de otros, a fin de comprender la suya propia. Nuestro último punto de reflexión va de las pesquisas en sentido estricto a la experimentación. La cineasta parte del examen minucioso del archivo doméstico, una práctica desenfocada, y transforma los registros privados en un discurso público y estético que habla de la pérdida, el desarraigo y la nostalgia. Este proceso permite resignificar lo cotidiano, dándole un peso simbólico dentro de la narrativa fílmica. Además, le otorga protagonismo en una operación de pastiche y recreación de la estética de las home movies

En suma, *El eco de las canciones* es una evocación zigzagueante hecha de fragmentos, fogonazos de imágenes y complejos paisajes sonoros. Un ejercicio fílmico que trasciende el relato documental convencional, para convertirse en un poema audiovisual sobre la memoria, la errancia y la identidad.

#### **NOTAS**

- \* Este artículo ha sido concebido dentro del grupo de investigación REPERCRI. La publicación es parte del proyecto PID2022-140003NB-IOO, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.
- 1 Las traducciones que se incluyen en el presente artículo de textos publicados originalmente en otros idiomas son obra de la autora.
- Distintas secuencias de *Los viajes de Gulliver* aparecen en la película. La elección es especialmente significativa porque refleja el proceso de elaboración de la pieza y la experiencia que quería plasmar en su proyecto: «en una de las conversaciones surge la historia de Gulliver [un libro que leyó durante su infancia en el exilio una de las personas entrevistadas]. Le di vueltas y observé un vínculo entre el personaje y mi experiencia personal, los sentimientos de extrañeza y desarraigo que me acompañaban. Gulliver es un nómada, un extraño que observa desde la distancia cada nuevo

- mundo que confronta y que finalmente es expulsado a un lugar completamente ajeno a él. Las animaciones ilustraban esos sentimientos y poseían gran potencia visual» (A. Rossi, comunicación personal, 20 de junio de 2024).
- 3 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).
- 4 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).
- 5 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).
- 6 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).
- 7 A. Rossi (comunicación personal, 20 de junio de 2024).

#### **REFERENCIAS**

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México. DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (comp.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.
- Arthur, P. (1999-2000). The Status of Found Footage. *Spectator*, 20(1), 57-69. Recuperado de https://cinema.usc.edu/assets/099/15897.pdf
- Baron, J. (2014). The Archive Effect. Found footage and the Audiovisual Experience of History. Londres: Routledge.
- Benedetti, M. (1984). El desexilio y otras conjeturas. Madrid: Ediciones El País.
- Bongers, W. (2016). Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile. Berlín: Peter Lang.
- Bordwell, D, Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1-2), 49-67. https://doi.org/10.7202/007956ar
- Caffy, A., Falcón, L. (2020). Música, ruido y tratamiento de la voz: utilización metafórica del discurso sonoro en *La hora del lobo* de Ingmar Bergman. *Arte y Ciudad*. *Revista de Investigación*, 17, 37-62. http://dx.doi.org/10.22530/ayc.2020.17.565
- Carvajal, F. (2012). Desfiguraciones del exilio en «El Eco de las canciones», de Antonia Rossi. *Artelogie*, 3, 1-21. https://doi.org/10.4000/artelogie.7466

- Catalá, J. M. (2010). El presente perpetuo. Mekas en el siglo XXI. En E. Cuevas Álvarez (ed.), La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos (pp. 301-346). Madrid: Ocho y Medio.
- Derrida, J. (1997). Mal de archivo: una impresión freudiana. Madrid: Trotta.
- García López, S., Gómez Vaquero, L. (2009). Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental. Madrid: Ocho y Medio.
- Gerstenkorn, J. (1987). À travers le miroir (notes introductives). *Vertigo*, 1, 7-10.
- Guasch, A. M. (2011). Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Akal.
- Hirsch, M. (1997). Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2021). La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto. Madrid: Carpe Noctem.
- Kuhn, A. (2002). Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. Londres: Verso.
- Landsberg, A. (2004). Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. Nueva York: Columbia University Press.
- Lattanzi, M. L. (2022). Operaciones del archivo en documentales chilenos contemporáneos. Exploraciones de subjetividades reflexivas y afectivas. *Cinémas d'Amérique latine*, 30, 98-113. https://doi.org/10.4000/cinelatino.9799.
- Lury, C. (1998). Prosthetic Culture: Photography, Memory, Identity. Londres: Routledge.
- Marks, L. U. (2000). The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham: Duke University Press
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En E. Cuevas Álvarez (ed.), La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos (pp. 39-60). Madrid: Ocho y Medio.
- Peyraga, P., Gautreau, M. et al. (eds.) (2016). La imagen translúcida en los mundos hispánicos. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius.
- Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones

- de la memoria generacional. *Historiografías, revista* de historia y teoría, 8, 57-75. https://doi.org/10.26754/ojs\_historiografias/hrht.201482417
- Quílez Esteve, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online*, 38(3), 57-69. https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198
- Raczymow, H. (1994). Memory Shot Through With Holes. Yale French Studies, 85, 98-105. https://doi.org/10.2307/2930067
- Ramírez-Soto, E. (2018). La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven. *Savoirs en prisme*, *9*, 147-158. https://doi.org/10.34929/sep.vi09.204
- Ramírez-Soto, E. (2019). (Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary. Oxford: Legenda.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción. *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, *2*(2), 220-223. https://doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190
- Van Alphen, E. (2009). Hacia una nueva historiografía: Peter Forgacs y la estética de la temporalidad. *Estudios Visuales*, 6, 30-47.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación* en el cine documental y experimental. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Young, J. E. (2000). At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. New Haven: Yale University Press.
- Zimmermann, P. R. (2008). The Home Movie Movement: Excavations, Artifacts, Minings. En K. L. Ishizuka y P. R. Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories* (pp. 1-28). Berkeley: University of California Press.

## MIGRACIONES DE ARCHIVO Y «NOMADISMO POÉTICO» EN EL ECO DE LAS CANCIONES (ANTONIA ROSSI, 2010)

#### Resumen

El presente trabajo analiza una obra que reflexiona en torno a la «posmemoria» del exilio y el retorno chileno, *El eco de las canciones* (2010), dirigida por Antonia Rossi. Se intenta cartografiar el modo en que esta cineasta trabaja la evocación de un episodio de violencia política desde el archivo, desplazando su uso referencial hacia uno contingente, poético y abierto. Por otro lado, se subraya la capacidad del documental de extrapolar la experiencia subjetiva y generar una noción de comunidad mnémica. Para llevar a cabo el análisis, se revisan, primero, algunas de las estrategias narrativas desarrolladas por un documental en primera persona, que es, en verdad, construido pluralmente, para, con posterioridad, detenerse en elementos paratextuales que dialogan con el universo diegético.

#### Palabras clave

Posmemoria; Exilio y desarraigo; Archivo; Lenguaje poético.

#### Autora

Ana González Casero es profesora de los grados en Comunicación Audiovisual, Información y Documentación y Periodismo de la Universidad de Extremadura. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis titulada *La escena latente. Un estudio de los tiempos elididos y los espacios no visibles en el relato cinematográfico*, dirigida por Rafael Rodríguez Tranche, fue becaria del Programa de Formación de Personal Investigador de dicha universidad. Con posterioridad, fue investigadora posdoctoral en la Universitat de València con un contrato Margarita Salas. Forma parte del grupo de investigación «REPERCRI» (Representaciones de perpetradores de crímenes de masas) y del grupo de investigación «Cultura visual: imagen, información y discurso». Actualmente, participa en el proyecto de investigación «Fotoperiodismo y transición española (1975-1982)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: avagonzalezcasero@ucm.es

#### Referencia de este artículo

González Casero, A. (2025). Migraciones de archivo y «nomadismo poético» en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 97-112.

## ARCHIVAL MIGRATIONS AND "POETIC NOMADISM" IN EL ECO DE LAS CANCIONES (ANTONIA ROSSI, 2010)

#### Abstract

This article presents an analysis of a film that reflects on the "postmemory" of Chilean exile and return, *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). The study attempts to map the way Rossi draws on archives to develop an evocation of an episode of political violence, shifting the referential use of these sources towards a contingent, poetic and open approach. At the same time, it explores the capacity of the documentary to extrapolate subjective experience and generate a notion of a community of memory. The analysis involves a review of some of the narrative strategies developed in a first-person documentary that is in fact constructed in the plural, as well as a consideration of paratextual elements that enter into a dialogue with the film's diegetic universe.

#### Key words

Postmemory; Exile and Alienation; Archive; Poetic Language.

#### Author

Ana González Casero teaches in the Audiovisual Communication. Information and Documentation and Journalism degree programs at Universidad de Extremadura. She received her PhD from Universidad Complutense de Madrid, with a thesis titled La escena latente. Un estudio de los tiempos elididos y los espacios no visibles en el relato cinematográfico, ["The Latent Scene: A Study of Elided Time and Invisible Spaces in Cinematic Narrative"] under the direction of Rafael Rodríguez Tranche, on a scholarship from the university's researcher training program. She subsequently worked as a postdoctoral researcher at Universitat de València on a three-year Margarita Salas grant. She is a member of the REPERCRI (Representations of Perpetrators of Mass Crimes) and the "Visual culture: image, information and discourse" research groups, and she is currently participating in the "Photojournalism and the Spanish Transition (1975-1982)" research project, funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: avagonzalezcasero@ucm.es

#### Article reference

González Casero, A. (2025). Archival migrations and "poetic nomadism" in *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 97-112.

recibido/received: 01.07.2024 | aceptado/accepted: 16.11.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

# MEMORIA(S) DEL TRAZO. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL: JOSEP (AUREL, 2020)\*

ROBERT ARNAU ROSELLÓ

## I. INTRODUCCIÓN. LA ANIMACIÓN COMO MATERIA DOCUMENTAL

El cine de lo real contemporáneo ha experimentado en las últimas décadas profundas transformaciones que han ampliado su tradicional concepción, íntimamente ligada al valor indicial de la imagen foto-cinematográfica y su presunta analogía con la realidad. Estas transformaciones, desencadenadas por sus múltiples hibridaciones, conforman un panorama que extiende los límites clásicos del concepto, conectándolo con otras esferas, aparentemente lejanas, incluso, supuestamente antagónicas (Arnau, Sorolla y Marzal, 2023). En ese sentido, aunque los caminos del cine documental y del cine de animación han discurrido paralelamente, con escasas intersecciones, la relación entre ambas esferas no es, en absoluto, nueva. Sin embargo, en los últimos años asistimos a una poderosa revitalización y una intensa actualización del vínculo entre ellas, que cristaliza en la emergencia de un corpus heterogéneo de producciones inscritas en ese presunto ámbito compartido, un nuevo espacio creativo híbrido, experimental por naturaleza, que despliega estrategias discursivas donde las voces de sus autores/ as reflexionan sobre la memoria, la guerra y sus consecuencias traumáticas. Así, nos planteamos

analizar la relación que se establece entre imaginación, subjetividad y memoria en la animación documental -cine documental animado o documental de animación, según cada autor—, para profundizar en el estudio del proceso de construcción del efecto de verdad (Zunzunegui y Zumalde, 2019), prestando atención a la singularidad de las voces autorales emergentes, al eminente papel catalizador de las experiencias traumáticas del pasado que cristalizan en estas obras, así como a sus particulares procesos de significación. Desde este punto de partida, la película de animación Josep (Aurel, 2020) supone un caso de estudio ineludible en el ámbito español por el entramado visual que la conforma, resultado de un complejo maridaje entre realidad e imaginación, entre documental y animación, entre memoria y relato, que lo sitúa en la vanguardia creativa del cine de lo real contemporáneo producido en España. Provisto de una cierta polifonía de elementos narrativos, expresivos, argumentales, plásticos, intertextuales y metarreferenciales en la construcción de sus enunciados visuales y, en consecuencia, sus procesos de significación, se trata de un film clave en la representación animada de la posguerra y el exilio español, abordados desde la base de una (pos)memoria dialéctica que se establece entre los dibujos de Josep Bartolí y la animación de Aurel.

El uso de la animación documental como elemento expresivo principal del relato, desencadena ciertas reflexiones en torno a su naturaleza y las capacidades para afirmar su valor «documentalizante», que pueden equipararse a las del tradicional (y sacrosanto) documento fotográfico.

## 2. NATURALEZA Y ESPECIFICIDAD DEL DOCUMENTAL ANIMADO

En las teorizaciones clásicas, no se considera en absoluto el documental de animación. De hecho. ni Nichols (1997) ni Renov (2004) ni Winston (1995) hacen referencia a él, olvidando, quizás, que el propio John Grierson, uno de los directores pioneros del género documental, fue uno de los principales impulsores de las colaboraciones entre documentalistas y animadores. Plantinga (1997) es el único de los teóricos pioneros cuya aproximación permite empezar a pensar en el documental animado como una posibilidad factible de representación de la realidad. Pero en lo referente a su propia especificidad, DelGaudio (1997) es la primera autora que reivindica su identidad propia y abre el debate sobre la posible emergencia de un nuevo género, planteando que estas propuestas trabajan la representación y la reconstrucción de la realidad desde un nuevo registro, no basado tanto en la mímesis, sino en la subjetividad y el testimonio personal del autor. En ese mismo sentido, profundiza Wells (1997; 1998), que propone la definición del complejo territorio que ocupa el documental animado, acuñando el término animated documentary (documental animado) para referirse a las producciones que usan la animación con una cierta voluntad testimonial o documental, dotando, así, de un sustento conceptual a la investigación sobre este particular espacio creativo. Por otro lado, las posiciones de Lawandos (2002) se centran en analizar la naturaleza del documental animado identificando un grado de iconicidad que se acerca con sus propios mecanismos expresivos a la indicialidad, aunque desde un código específico. Posteriormente, Kriger (2012), Martinelli (2012), o Honess Roe (2013), coincidirán en señalar la ruptura con la pretensión de indicialidad del documental clásico como una de las principales señas de identidad de los documentales de animación. El trabajo de Honess Roe (2013), que supone el primer estudio sistemático sobre esta particular relación entre documental y animación, en el que propone una definición (hoy extendida y cuasi normativa) y caracterización de un género en consolidación. con características definitorias propias, es un referente teórico en el campo. Para ella, la animación documental es el resultado del entrecruzamiento de los modos de representación documentales y los propios de la animación. Honess Roe la define como un trabajo audiovisual, producido digitalmente, filmado o directamente manipulando el soporte en celuloide, que presenta tres características principales: ha sido grabado o creado frame a frame; trata sobre el mundo, más que sobre un mundo imaginado en su totalidad por la creadora o el creador; ha sido presentado como documental por sus productores y/o recibido por su público, en festivales o en la consideración crítica como documental. A pesar de que esta definición es la más citada en este campo específico de estudio, es necesario señalar que plantea algunas limitaciones que no podemos desarrollar con detalle aquí por problemas de extensión. Como recuerda Moral Martín (2025: 42), «la prolijidad definitoria no esconde sin embargo ciertas limitaciones de orden epistemológico que impiden perimetrar con nitidez la categoría. De hecho, a poco que se exploren cada una de las tres condiciones comienzan a surgir las primeras dudas». De cualquier modo, son esenciales para una más amplia comprensión del objeto los trabajos de Ward (2005), Khajavi (2011), Formenti (2014) y Skoller (2011) o, más recientemente, los de Murray y Ehrlich (2018) y Ehrlich (2021), que sientan definitivamente las bases para un análisis del fenómeno de más amplio espectro. En nuestro país, apenas unos pocos autores han tratado el tema, como Català (2010), Vidal (2011) o

Cock Peláez (2012), que nombran tangencialmente la existencia del espacio híbrido entre documental y animación. Otras investigaciones relevantes, como las de García López (2013; 2019), Sánchez-Navarro (2013, 2019), Burgos (2015), Fenoll (2018; 2019), Moral Martín (2020), Moral Martín y Del Caz Pérez (2020), Martí López (2020), Lorenzo Hernández (2021), Martín Sanz (2021) o Zylberman (2022), han tratado específicamente el objeto de estudio documental de animación, aunque parcialmente, centrándose, en cada caso, en aspectos concretos del fenómeno.

## 3. DOCUMENTO, SUBJETIVIDAD Y DENUNCIA EN EL FILM JOSEP (AUREL, 2020)

Es necesario advertir desde el principio que el largometraje que nos planteamos analizar aquí es un trabajo único, atípico, cuya naturaleza híbrida y carácter marcadamente experimental ponen en jaque todas las adscripciones genéricas que estructuran la industria audiovisual. De ahí, entre otras cosas, su enorme interés. Si tenemos en cuenta el ingente corpus de películas producidas en la última década y su más que reseñable diversidad temático-formal, podemos afirmar que Josep destaca, entre ellas, porque condensa en su propuesta aproximaciones muy dispares, elementos expresivos cuya síntesis da cuenta de las muy diversas formas de representar la realidad a través del dibujo animado que se manifiestan en la combinación de procedimientos expresivos heredados del cine de ficción, la animación y el documental. Dirigido por Aurélien Froment, con el alias de Aurel, descansa sobre un peculiar modo de estructurar la narración como un pilar básico en la evolución del relato entorno al que pivotan las distintas líneas argumentales, aunque introduciendo una quiebra explícita y reiterada de la linealidad, proponiendo, así, una construcción arborescente (o rizomática) que se desarrolla en función del tipo de enunciación y los mecanismos empleados para ponerla en pie, como veremos. El relato que presenta la película se sitúa en un contexto real, el del final de la Guerra Civil española (1936-1939) e inicio de la posguerra, que sirve de anclaje histórico para presentar la historia y reivindicar el testimonio gráfico de un personaje también real, el artista catalán Josep Bartolí (1910-1985), cuya memoria permanecía prácticamente olvidada en España. A punto de finalizar la contienda, en febrero de 1939, ante la oleada de republicanos que huyen de la dictadura de Francisco Franco hacia el exilio en el país vecino, el gobierno francés recluye a los españoles en campos de concentración. No había casi ninguna posibilidad de supervivencia: «El río humano continuaba desbordándose sobre Francia. Nada había previsto ni preparado para ellos» (Montseny, 1969: 22). Entre los innumerables prisioneros se encuentra Josep Bartolí, un brillante artista militante marxista que ha luchado contra el régimen de Franco y cuyo testimonio gráfico está en la base de la narración. Su vida en el campo, sus dibujos, su relación de amistad con uno de los gendarmes, su huida y posterior exilio en México y Estados Unidos son las tramas principales de la historia. Durante su exilio en Nueva York, entablará relación con los ambientes artísticos más vanguardistas del momento; comienza a publicar sus dibujos e ilustraciones revistas como Holiday Magazine y Saturday Evening Post e incluso trabaja como escenógrafo en la industria del cine. En 1973, recibirá el prestigioso premio Mark Rothko de Artes Plásticas, por la trascendencia de una obra en la que las temáticas políticas y sociales seguirán despertando su interés hasta su muerte en 1995, en la misma ciudad que lo había acogido de su exilio cincuenta años antes. Sin embargo, el film de Aurel no es solo una biografía, sino que aborda descarnadamente la problemática de los refugiados españoles (Lorenzo Hernández, 2021), aunque lo hace a través de las experiencias y obra de Bartolí, en una metonimia fílmica que nos muestra la parte por el todo.

Además, el largometraje pone en marcha, en sus diferentes aspectos formales, diversos juegos

expresivos nacidos de la combinación y la manipulación de elementos tales como la temporalidad, la metarreferencialidad o la confusión de narradores. Por ejemplo, el concienzudo trabajo de sutura que se produce con los distintos tiempos narrativos y los diversos planos temporales, que mecen el relato en función de una ida y vuelta temporal hacia y desde los diferentes escenarios de la vida de Josep, cuyo tratamiento cromático se erige entorno a la dialéctica, el contraste: el desgarro del exilio, la entrada a Francia por los Pirineos, las estancias y las deplorables condiciones de vida en los campos de concentración franceses, la huida a París y la detención por la Gestapo y, finalmente, los sucesivos exilios a Túnez. México y Nueva York. Un mosaico de escenas de su vida que se desarrollan en un tiempo cinematográfico que deambula entre pasado y presente, apartándose voluntariamente del relato lineal, suturando espacios y tiempos dispersos o, incluso, llegando a permitirse ciertas licencias narrativas, como no respetar estrictamente la cronología de los hechos. Todo ello, narrado desde un tiempo presente -contemporáneo, anclado en la propia producción del film- desde el que un Serge anciano reconstruye la historia al contársela a su joven nieto (a la sazón, también dibujante en ciernes). Esta imbricación de capas temporales, aparentemente desordenadas e inconexas va encajando a medida que avanza el relato y conforma una visión poliédrica del personaje de Josep, de su contexto histórico-geográfico y, por extensión, de aquello que simboliza: el exilio republicano.

Ocurre lo mismo con la enunciación. Podemos encontrar rastro de estas aproximaciones lúdicas en los hábiles juegos enunciativos o en la explícita confusión de narradores que jalona la mayor parte del relato y sorprende al espectador con un giro diegético de primer orden. Desde el inicio del film, se cimenta una identificación entre el narrador y el protagonista de la historia, de tal forma que, aunque parece (se hace parecer) que el narrador sea el propio Bartolí, con este inesperado giro des-

cubrimos (en pleno desarrollo de la diégesis) que el narrador es Serge, un gendarme francés que entabla amistad con Bartolí y encarna al coprotagonista del relato. Este hecho no es inocente ni casual, sino que se encuentra en la base de la historia, que renuncia, así, al punto de vista de los represaliados, para recaer sobre el punto de vista de los perpetradores (aunque con el matiz esencial de que se trata de un perpetrador benevolente, que no comulga con la represión que despliega el estado francés, hasta el punto de convertirse en amigo íntimo de Bartolí). Podríamos decir que se materializa el giro del trauma del victimario al trauma del perpetrador que propuso Morag (2013), que enfatiza sus efectos psicológicos y «exige una compleja negociación de los desajustes entre memorias post-traumáticas» (Sánchez-Biosca, 2016: 14).

Un último ejemplo podemos encontrarlo en la práctica inmovilidad del dibujo del largometraje, como las ilustraciones de Bartolí de las que proviene. En realidad, si analizamos el movimiento de los elementos gráficos, se trata de un film ilustrado, antes que de un film animado (restringiendo, aquí, el sentido de la palabra animación estrictamente al movimiento de las figuras). Dicha condición estática refuerza la identificación entre ambas aproximaciones gráficas (Bartolí/Aurel) y remite al régimen visual prefotográfico como sustrato esencial de su construcción discursiva. La inmovilidad del dibujo del cómic, en su vertiente documental. es prefotográfica, pero, al mismo tiempo, "conserva la influencia que el movimiento cinematográfico ha efectuado en las formas visuales, móviles o inmóviles" (Català, 2011: 56). De esta manera, podemos distinguir dos bloques antagónicos en el tratamiento del tiempo a través de la animación: un bloque hace referencia directa al pasado en los campos franceses, más fijo que móvil, en el que se usa una gama cromática terrosa, de colores más apagados, pardos, con una animación 2D, algo discontinua y, esencialmente, basada en la inmovilidad de los dibujos de figuras humanas. Frente a ellos, otro bloque muestra el presente del relato

(el tiempo desde el que se cuenta la historia), en el que se utiliza una paleta cromática muy ampliada, con colores intensos y una variedad de pigmentos destacable, así como una animación más fluida, en la que el movimiento está mucho más presente. De este modo, el autor se aparta voluntariamente de un cierto hiperrealismo dominante en la animación contemporánea 3D, en busca de texturas y efectos que se asemejan a las de otras técnicas pictóricas, como la acuarela.

## 4. AUTORREFLEXIVIDAD, METARREFERENCIALIDAD E INTERTEXTUALIDADES ENUNCIATIVAS

Llegados a este punto, es necesario detenerse en algunos de los aspectos que hemos analizado más arriba, para centrar nuestro análisis en el carácter autorreflexivo, metarreferencial e intertextual del relato y cómo se plasma este carácter múltiple en los enunciados visuales del film. Los modos en que se organiza la narración y los elementos empleados en su construcción nos permiten identificar las principales estrategias discursivas de la película, que se convierte, así, en un banco de pruebas polivalente, capaz de desplegar maniobras muy diversas y congregar elementos dispares (en el propio o en otros textos) en torno al tronco narrativo nuclear. Desde ese punto de partida, el largometraje funciona como un ensayo autorreflexivo sobre la memoria que reflexiona acerca de su naturaleza discontinua a partir del uso de ciertos elementos específicos. Dos secuencias condensan esta operación. La primera sirve de anclaje para que la reflexión se plantee sin ambages en la posterior. En ella, Serge recuerda una noche al borde del mar en el campo de concentración junto a Josep, en la que se nos muestra a Frida Kahlo en colores vivos, intensos, saliendo del agua del Mediterráneo para dar ayuda a encender un cigarrillo a Josep mientras conversa con Serge. Algo completamente inverosímil, como es natural. Una suerte de realismo mágico, generador de una aleación entre realidad y fantasía, que remite tanto al tema central del film, la reivindicación de la imaginación (el dibujo o la ilustración) a modo de crónica de la realidad, como a la singular naturaleza de la animación documental, donde este tipo de relaciones significantes y enunciados conviven con una naturalidad envidiable. Ya en la segunda secuencia, que se ubica en uno de los ejes temporales mencionados, el tiempo presente (contemporáneo, es decir, el presente de la enunciación), Serge relata a su nieto el viaje que hizo a México con Josep Bartolí, para visitar a Frida Kahlo. En ese momento, su nieto le pregunta si es la misma mujer que fue a visitarles al campo, tal como hemos visto en la secuencia anterior. Y aquí es donde la propia película revela su postura, a través del mismo personaje protagonista, que le contesta: «No. ¿cómo iba a entrar en el campo? Tu memoria desvaría». La alusión a la memoria es directa, se deja al descubierto su naturaleza selectiva, elíptica, zigzagueante, esencialmente narrativa, con todo lo que eso implica. Todas las memorias, la del protagonista en primer lugar (y, por tanto, la que sustenta el film), sufren adulteraciones, incluso involuntarias, aunque no por ello menos sesgadas. Una afirmación valiente y arriesgada, pues el espectador podría llegar a desconfiar del propio texto. Precisamente, para evitar este extremo, el relato construye un pliegue cronológico que solo permite el tiempo cinematográfico, con el encabalgamiento de distintos ejes temporales superpuestos, solapados y alternos en una lógica que huye de la linealidad y la causalidad, para proponer esta incógnita esencial sin llegar a despejarla. ¿Cuál es la naturaleza de la memoria? Responder a esta cuestión, se sobreentiende, es tarea del espectador. Un planteamiento ético honesto, formalmente elaborado, que nos arroja sin desvelos al epicentro de un debate tan complejo como necesario.

El largometraje también funciona como un ensayo metarreferencial sobre el arte del dibujo que edifica su propio relato de acuerdo con elementos gráficos y/o plásticos, propios (específicos) de la animación y la ilustración. Como otros documen-

tales animados, propone una reflexión sobre el dibujo -la imagen, en definitiva- desde los elementos enunciativos consustanciales a su propia naturaleza. Son numerosos los ejemplos a lo largo de todo el film, aunque es necesario señalar algunas secuencias en las que esta relación se muestra de un modo más sutil. Ya desde el inicio, se esbozan, desde el punto de vista plástico, algunas de las dialécticas esenciales de la puesta en escena. En la secuencia de arranque, bajo el fondo sonoro de la canción popular «A las barricadas» —banda sonora fundamental de la resistencia antifranquista, símbolo de la lucha y la implicación del pueblo en la defensa de los valores democráticos—, la escala de grises y la oscuridad de la escena contrastan con la presencia de un único color, el rojo, que se extiende por el suelo, hasta llegar a una camisa blanca que ondea, enganchada por el viento, a la rama de un árbol. Es el color de la sangre, de la violencia, del dolor y las ejecuciones. Poco a poco, percibimos poco más que la nieve y el silencio, el blanco y el suave zumbido del viento. La naturaleza misma del exilio: la rendición (la camisa manchada de sangre como bandera blanca) y el mutismo, el silencio impuesto, la asunción de la derrota, la quiebra de un proyecto político y de la supervivencia. A pesar de esa claudicación, son asesinados, hacinados en campos de concentración, deshumanizados. Pero Bartolí logra sobrevivir, aunque su

vida sufre un *shock* de una magnitud devastadora y, a lo largo de su vida, conseguirá transitar del blanco y negro de sus dibujos al color de sus cuadros posteriores, donde el rojo tiene asignado un valor especial, tal como ocurre en pantalla. Esta simbología del rojo y su uso como transición entre secuencias, como una especie de vocativo cromático de la sangre y otros elementos dramáticos del relato —como los sombreros (conocidos como *fez* o *tarbush*) de los vigilantes argelinos—, nos sitúa de lleno en los cuadros de Bartolí pintados en Nueva York, en cómo el uso del color se desencadena en su obra tras el trauma del exilio.

La relación entre los dibujos de Aurel y los de Bartolí es la pauta fundamental que marca el tono y la textura gráfica del film. La identificación entre ambos estilos se produce a través de procedimientos diversos, cuya articulación se funda en una gran variedad de estrategias, combinaciones e interpelaciones dispares. A partir de esta base, la película reivindica el valor documental de su fuente como argumento principal de su propia razón de ser y enlaza con ciertas tradiciones plásticas a cuyas propuestas remite expresamente. Uno de los ejemplos más claros es el plano de un gendarme que acosa a una mujer para aprovecharse de su debilidad y desvalimiento (evocando las violaciones, abusos, violencia, atropellos y trato inhumano que las mujeres exiliadas padecieron). Este plano, por

ejemplo, es un calco literal de un dibujo de Josep Bartolí que refleja ese tipo de excesos, cuyo enunciado figurativo alude al motivo visual del asalto a la mujer desnuda en la tradición iconográfica de la historia de la pintura representada por el óleo *Susana y los viejos* (1610), de Artemisia Gentileschi. Aquí, Susana representa a las mujeres exiliadas, la propia república asediada, brutalmente despojada de su legitimidad (imagen 1).





Imagen I. Gendarme y mujer. Plano del film Josep (Aurel, 2020) y original de Bartolí

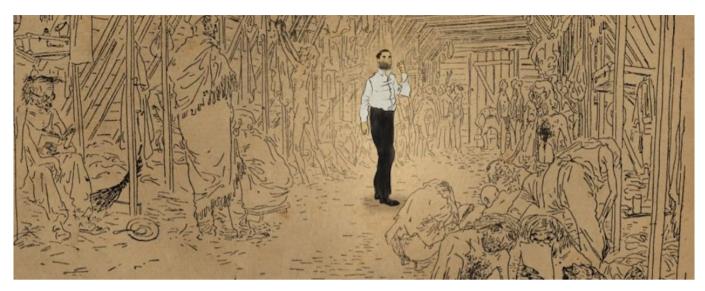


Imagen 2. Josep en su propio dibujo. Josep (Aurel, 2020)

Por otro lado, no hemos de perder de vista un hecho fundamental en la construcción discursiva del film, por el cual la integración de los dibujos de Bartolí en el cuerpo del relato implica necesariamente una resemantización de los mismos. No solo porque se ubican en otro contexto narrativo, en otro texto, sino por el mismo hecho de insertarse en un discurso fílmico, ya convertidos en planos, cuya significación viene determinada por la posición que ocupan en la serie de la cadena sintagmática consustancial a dicho lenguaje (Sánchez-Biosca, 2010). Esta nueva semanticidad hace que cada dibujo de Bartolí tenga un sentido específico que no se subordina, sino que completa o complementa al del relato y sintetiza las secuencias en las que se inserta. El significado, por tanto, se desprende de la combinación de estos dos elementos principales, entre los que se establece un diálogo basado en su particular contribución a las intenciones del texto. En un primer nivel, tanto el diseño, como el tamaño, angulación y composición de una gran parte de los planos del film se basa en dibujos de Bartolí cuyos originales no aparecen en pantalla, como los del campo y los prisioneros tras la alambrada, por ejemplo. Otros planos son reproducciones literales de los dibujos de Bartolí que se yuxtaponen por fundidos encadenados con los originales, que, de este modo, se convierten en materia fílmica. En un segundo nivel, el sentido se desprende de la puesta en serie, en montaje, de los dos estilos gráficos, como ocurre con una secuencia en la que unos niños encerrados en el campo de concentración consiguen capturar un perro. La puesta en serie de los dibujos del film con los de Bartolí genera el sentido final del relato. Mientras el film (Aurel) muestra la captura del animal, los dibujos muestran cómo los chicos comen carne y, a continuación, los restos del cadáver. Si atendemos a la materialidad de este enunciado en concreto, la afirmación de la película es clara, la dureza recae sobre la mano de Bartolí. De nuevo, el contraste entre el color y el blanco y negro, entre la línea y el trazo crudo. En un tercer nivel, se despliegan dos estrategias distintas: de un lado, el sentido del film se construye por una combinación de los dos elementos, no a través del montaje, ni por yuxtaposición, sino por una incorporación de ambos, una intervención del uno sobre el otro (como cuando el propio Bartolí, camina por el interior de uno de sus dibujos de los barracones de presos) (imagen 2); de otro lado, lo hace a partir de la animación de los dibujos originales de Josep Bartolí, como el proceso de construcción del campo de concentración, documento único

de esa obra macabra que representa con gran detalle los materiales, las fases y los trabajos forzados que supuso su construcción (imagen 3).

Tanto los tiempos como los espacios del relato como los personajes, se enmarcan en una nada inocente concepción cromática que se expresa en el arco tonal del film. Desde el inicio, con el mismo rótulo de la película «JOSEP» en letras blancas sobre fondo negro, el autor está haciendo referencia al hecho de que los dibujos de los campos, realizados por Bartolí, carecen de color, se expresan en tonos puros, blanco, negro, «duro, violento, así eran allí las cosas», tal como él mismo afirma más adelante en la película. La escala de grises predomina en las secuencias traumáticas, es la forma del horror. Sin embargo, el color va emergiendo en ciertas secuencias. La modulación tonal se va produciendo con la aparición progresiva de un color tenue en los campos (colores terrosos, predominantemente marrones, que carecen de luminosidad), hasta la manifestación vívida de los colores luminosos, saturados, vivos e intensos (en las secuencias con Frida Kahlo en México y también en las que muestran su trabajo pictórico en Nueva York). Esta dialéctica cromática que se plasma

en pantalla funciona como una traducción visual de los estados psicológicos que acompañan a Josep en los periodos que representan esas secuencias: el terror, el dolor, la deshumanización y el trauma de los campos de concentración, frente a la libertad, el arte y la memoria militante del exilio, tal como ocurre en la vida de Bartolí, de tal modo que en la materialidad de las imágenes ya hay indicios visuales de esta dualidad artístico-vital que jalona su trayectoria y una expresa reivindicación del dibujo como materia documental.

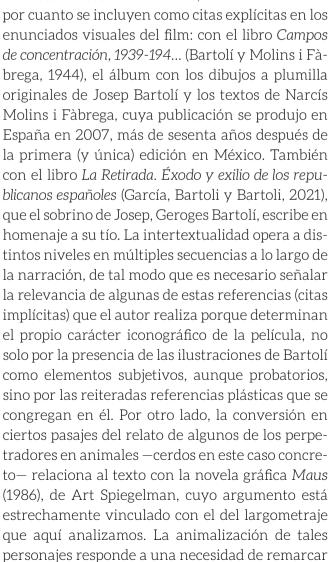
Al margen de las consideraciones anteriores, no podemos dejar de mencionar una operación que se produce en el film a través de la cual se genera un sentido sintético, sustentado en una parataxis simbólica que promueve una interpretación nítida de su enunciado. Durante un breve instante de transición entre las secuencias iniciales de la película, un plano muestra un escuadrón de aviones formando la cruz gamada que avanza hacia la bandera francesa que ondea al viento. La cruz, conformada por los aviones, engulle literalmente la bandera, de tal modo que el régimen nazi y el colaboracionismo de la Francia ocupada se sitúan al mismo nivel, con la inminente fusión

Imagen 3. Dibujo Barracón. Josep (Aurel, 2020).



de ambos símbolos. Pero no solo se trata de algo tan literal, sino de entender cómo en este plano asistimos a una síntesis perfecta del proceso de asimilación, de conversión, de deshumanización de un país cuyo comportamiento con los exiliados españoles reprodujo muchos de los estigmas del nazismo (imagen 4).

Desde su concepción inicial, las relaciones intertextuales que se establecen con diversos textos son directas,



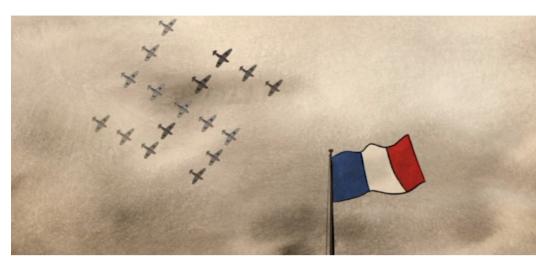


Imagen 4. Aviones y Bandera. Josep (Aurel, 2020).

gráficamente el hecho de que los gendarmes franceses sufrieron mucho bajo el dominio nazi, pero, a su vez, infringieron un sufrimiento indescriptible a los prisioneros españoles, tal como ocurre en *Maus* con los polacos colaboracionistas.

Pero también se convoca en el film el uso del claroscuro tenebrista, propio de la pintura barroca caravaggista, en este caso, específicamente el lienzo Cristo ante Caifás (1617), de Gerrit van Honthorst, trasladando a términos lumínicos el abuso de poder o la iconografía fotográfica de los campos de concentración que representan las fotografías de Francisco Boix, por citar tan solo algunos ejemplos de los que contiene la película.

# 5. CONCLUSIONES. DEL TRAZO COMO INDICIO: VARIACIONES FORMALES DE LA MEMORIA DEL EXILIO

La animación documental se revela, finalmente, como una herramienta cuyo potencial reside en poder dar a ver lo invisible, a través de un funcionamiento basculante entre lo real y lo imaginario. Una imagen que se aleja de la dimensión indicial que vertebra la tradición del documental y ofrece una exploración tanto de la realidad como de la subjetividad desde nuevos posicionamientos, en un juego de ecos y resonancias que recoge in-

fluencias de otras artes para reelaborarlas desde códigos propios. Esta nueva exploración revela una imperante necesidad de reflexionar sobre aspectos concretos de la guerra y el exilio que no han sido tratados adecuadamente, han sido minusvalorados o. directamente. olvidados. Muestra de ello es la existencia de diversas películas que han representado los traumas de la Guerra Civil española y/o sus consecuencias, como 30 años de oscuridad (Manuel H. Martín, 2011), Cavalls morts (Marc Riba y Anna Solanas, 2016), El olvido (Xenia Grey y Cristina Vaello, 2018), Palabras para un fin del mundo (Manuel Menchón, 2020) o la misma Josep. El impulso inicial de las pioneras del género que se ocuparon de tratar acontecimientos traumáticos desde la animación, como Persépolis (Persepolis, Vincent Paronnaud y Marjane Satrapi, 2007), Vals con Bashir (Vals Im Bashir, Ari Folman, 2008), La imagen perdida (L'image manquante, Rithy Panh, 2013) o Chris el Suizo (Chris the Swiss, Anja Kofmel, 2018), es recogido por la animación documental española.

En este sentido, Josep presenta, a través de un recorrido caleidoscópico, el periplo vital de Josep Bartolí en ciertos periodos de su exilio (sobre todo la vida en los campos de concentración franceses y su posterior emigración a México y Estados Unidos) y los avatares de su lucha por la supervivencia. Su historia cristaliza en un film que supone una denuncia expresa de la crueldad, la violencia, la xenofobia y el odio que sufrieron en los campos estos presos, en su mayoría antifascistas. En torno a una narración disruptiva, no lineal, compuesta de distintos sustratos espaciotemporales, se construye un relato en el que, reiteradamente, la enunciación se vuelve explícita o se quiebra (por ejemplo, con el uso de los dibujos originales de Bartolí). Esta estratificación del sentido a la que nos referíamos más arriba, toma cuerpo en una cierta coralidad que se combina con una peculiar complejidad narrativa: el juego con los distintos tiempos diegéticos se alterna con otros elementos enunciativos, como una rigurosamente dosificada confusión de narradores (explícita y voluntaria), o numerosas intertextualidades (pintura, literatura, cine documental, cómic) que amplían el horizonte de sentido del largometraje, conectándolo con otro tipo de textos y propuestas formales. De ahí, precisamente, que se presente como un film con múltiples polifonías, articuladas en torno al uso de los dos tipos de dibujo (los originales de Bartolí y los del film, de Aurel) que suturan diversos tiempos narrativos entrecruzados, sutilmente encastrados en los distintos espacios y localizaciones del relato. La progresión de la narración se pone en marcha en función de los múltiples ecos que se generan entre las distintas capas de la historia, pero también de una enorme paleta de elementos expresivos. Así ocurre con los tipos de dibujos y su relación con la propia animación que vertebra el argumento, con el uso y simbología del color, que perfila ambientes cromáticos antagónicos, dialécticos, o con el diseño sonoro que se plasma en la banda de sonido (elemento esencial que la película articula en su diégesis y del que el dibujo en papel, obviamente, carece).

La figura de Josep Bartolí en el film es la de un artista que desarrolla una obra de resistencia y denuncia política en la que el dibujo asume el papel del fusil, como una pulsión, como necesidad vital y testimonio. Sus dibujos son el sustrato y la materia gráfica del largometraje y se sitúan, desde un punto de vista formal, entre la caricatura, la fotografía y el arte de vanguardia (una variedad gráfica inusitada que contiene algunos rasgos realistas, otros expresionistas, otros surrealistas, otros hiperrealistas). Su estilo es inconfundible, personal, crudo, adaptable y diverso, muestra de una mirada única que sustenta una obra pictórica de amplio recorrido y reconocido prestigio. Las ilustraciones, que cobran movimiento en el film, proclaman un señalamiento explícito de la barbarie, los efectos de la violencia y el exilio, pero no son solo el indicio de un referente, sino algo más, el indicio de una mirada. Son el elemento en el que cristaliza tanto la experiencia como el punto de

vista personal del propio Bartolí sobre los campos de concentración y la represión que allí sufren los exiliados republicanos españoles. En suma, la película no se propone reproducir la realidad, sino dar cuenta de cómo fue vivida (Zylberman, 2022). Así, estamos en condiciones de afirmar que se trata de un largometraje sobre la memoria del exilio y el propio acto de dibujar, donde el dibujo actúa como personaje principal, lo que justifica el hecho de insertarlo como sustento indicial del relato animado. El propio texto fílmico materializa esta intención en sus enunciados. El punto de vista se sitúa entre el testimonio y la denuncia de la barbarie y la represión ejercida sobre los exiliados españoles en los campos de concentración franceses. La película desvela las penurias del exilio de Bartolí e integra sus propios dibujos en el desarrollo y progresión del relato, de tal forma que reivindica el valor indicial de la subjetividad de Josep como elemento probatorio, más allá de su carácter explícitamente personal, imaginario y construido.

#### **NOTAS**

\* El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación «Estrategias discursivas de disenso en el documental español contemporáneo (DOESCO)» (código 21I583), bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Marta Martín Núñez (IP2), y «Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)» (código PID2022-13884NB-IOO), bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).

#### **REFERENCIAS**

- Arnau Roselló, R., Sorolla-Romero, T., Marzal Felici, J. (2023). Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Bartolí, J., Molins i Fàbrega, N. (1944). *Campos de concentración*, 1939-194... México: Iberia.
- Burgos, A. (2015). Ficciones constructoras de realidad. El cine de animación documental. Tesis doctoral inédita. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47444
- Català, J. M. (2010). Panorama desde el puente: Nuevas vías del documental. En A. Weinrichter (ed.), .Doc.: El documentalismo en el siglo XXI (pp. 33-52). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Català, J. M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. *AdComunica*, 2, 43-62. Recuperado de https://raco.cat/index.php/adComunica/article/view/301646
- Cock Peláez, A. (2012). Retóricas del cine de ficción en la era de la posverdad. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl\_10803\_96533/acp1de1.pdf
- DelGaudio, S. (1997). If Truth Be Told, Can 'Toons Tell it? Documentary and Animation. Film History, 9(2), 189-199. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/3815174
- Ehrlich, N. (2021). *Animating Truth*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Fenoll, V. (2018). Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. *Cuadernos.info*, 43, 45-56. https://doi.org/10.7764/cdi.43.1381
- Fenoll, V. (2019). La representación de la dictadura en el cine de animación argentino. *Vivat Academia*, 149, 45-66. https://doi.org/10.15178/va.2019.149.45-66
- Formenti, C. (2014). The sincerest form of docudrama: re-framing the animated documentary. *Studies in Documentary Film*, 8(2), 103-115. https://doi.org/10.1080/17503280.2014.908491

- García López, S. (2013) La huella ausente. Los vasos comunicantes de la animación y el documental. En R. Cueto (ed.), Animatopia. Los nuevos caminos del cine de animación (pp. 163-172). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- García López, S. (2019). El documental de animación: un género audiovisual digital. *Zer*, 24(46), 129-145. https://doi.org/10.1387/zer.20396
- García, L., Bartoli, G., Bartoli, J. (2021). La Retirada. Éxodo y exilio de los republicanos españoles. Barcelona: El Mono Libre.
- Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Khajavi, J. (2011). Decoding the Real: A Multimodal Social Semiotic Analysis of Reality in Animated Documentary. *Animation Studies*, *6*, 46-51. Recuperado de https://oldjournal.animationstudies.org/javad-khajavi-decoding-the-real-a-multimodal-social-semiotic-analysis-of-reality-in-animated-documentary/
- Kriger, J. (2012). Animated Realism: A Behind The Scenes Look at the Animation Tools and Techniques of Award Winning Films. Oxford: Elsevier/Focal Press.
- Lawandos, R. (2002). Dibujo animado e impresión de realidad. *Comunicación y Medios, 13,* 151-167. Recuperado de https://comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/12988
- Lorenzo Hernández, M. (2021). *Josep*, de Aurel. La animación del exilio republicano español. *Toma Uno*, 9, 125-141. https://doi.org/10.55442/tomauno.n9.2021.35783
- Martí López, E. (2020). *Makun (No llores)*: Recreando realidades vetadas por medio de la animación documental y la animación periodística. *Con A de animación*, 11, 16-41. https://doi.org/10.4995/caa.2020.13978
- Martín Sanz, A. (2021). Posmemoria y traume animado de la imagen perdida. Los planteamientos narrativo y estético de *Funan* de Denis Do. *Con A de animación*, 12, 74-93. https://doi.org/10.4995/caa.2021.15087
- Martinelli, T. L. (2012). Il documentario animato. Un nuovo genere di racconto del reale e i suoi protagonisti internazionali. Latina: Tunué.
- Montseny, F. (1969). Pasión y muerte de los españoles en Francia. Toulouse: Espoir.

- Morag, R. (2013). Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema. Nueva York: Bloomsbury.
- Moral Martín, J. (2020). Vals con Bashir. Documental, animación y memoria. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 29, 205-216. Recuperado de https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/730
- Moral Martín, J., Del Caz Pérez, B. (2020). De Angola a Yugoslavia. Periodismo, conflictos bélicos y documental animado, *Con A de animación*, 11, 60-73. https://doi.org/10.4995/caa.2020.13983
- Moral Martín, J. (2025). Del documental y la animación: una extraña pero fértil pareja. En M. Martín Núñez, S. García Catalán, A. Rodríguez Serrano y R. Arnau Roselló (eds.), *Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces* (pp. 37-53). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Murray, J., Ehrlich, N. (eds.) (2018). Drawn from life: Issues and themes in Animated Documentary Cinema. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, C. R. (1997). Rhetorics and Representation in Non-fiction Film. Cambridge: Cambridge University Press.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2010). Imágenes del exilio e iconografía de la retirada. En L. Meseguer, S. Fortuño, E. Nos y J. L. Porcar (eds.), *La cultura exiliada: actes del Congrés* sobre Cultura i Exili (pp. 209-223). Castellón: Universitat Jaume I.
- Sánchez-Biosca, V. (2016). Modos de mirar, actos de matar. Miradas desde el nuevo siglo. En R. Cueto (ed.), *The Act of Killing. Cine y Violencia global* (pp. 11-24). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Sánchez-Navarro, J. (2013). Una verdad en dibujos. Autobiografía, crónica y memoria histórica en la animación. En R. Cueto (ed.), *Animatopia. Los nuevos caminos del cine de animación* (pp. 105-116). Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Sánchez-Navarro, J. (2019). Luis Buñuel, animado. CO-MeIN. Revista de los Estudios de Ciencias de la Informa-

- ción y de la Comunicación, 89. Recuperado de https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero89/articles/Luis-Buxuel-animado.html
- Skoller, J. (2011). Introduction to the Special Issue Making It (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, *6*(3), 207-214. https://doi.org/10.1177/1746847711422496
- Vidal, A. (2011). Nuevas tendencias formales en el cine documental del siglo XXI. El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano, 4. Recuperado de https://elojo-quepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/65
- Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. Londres: Wallflower.
- Wells, P. (1997). The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic. En P. Wells (ed.), *Art & Animation* (pp. 40-45). Londres: Academy Editions.
- Wells, P. (1998). *Understanding Animation*. Londres: Routledge.
- Winston, B. (1995). Claiming the Real: The Documentary Film Revisited. Blomington: Indiana University Press.
- Zunzunegui, S., Zumalde, I. (2019). Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica. Madrid: Cátedra.
- Zylberman, L. (2022). El documental y el giro animado. Rupturas y continuidades. *Toma Uno, 10, 17-38.* https://doi.org/10.55442/tomauno.n10.2022.39162

#### MEMORIA(S) DEL TRAZO. LA REPRESENTACIÓN DEL EXILIO EN LA ANIMACIÓN DOCUMENTAL: JOSEP (AUREL, 2020)

#### Resumen

A pesar de que la hibridación entre animación y cine documental se ha fraguado desde los inicios del cinematógrafo, hoy en día asistimos a una revitalización del vínculo entre ellos, cuva magnitud se puede advertir en la emergencia de un corpus heterogéneo de producciones que se inscriben en ese terreno específico. Un espacio creativo mixto y diverso, abierto a la experimentación visual y al despliegue de estrategias discursivas de marcado carácter autoral, memorístico y reflexivo. En este sentido, el film Josep (Aurel, 2020) es un caso de estudio ineludible en el ámbito español debido a sus especificidades, que analizaremos a partir de la metodología del análisis fílmico para desvelar sus particulares procesos de significación y su firme voluntad de reivindicar el valor indicial de la subjetividad de Josep como elemento probatorio, más allá de su carácter explícitamente personal, imaginario y construido. La materia expresiva del film promueve una lectura dialéctica, crítica, cuyo sentido descansa en una muy precisa organización formal de sus enunciados audiovisuales que reivindica la memoria del exilio a través del dibujo y la animación, al mismo tiempo que denuncia la barbarie del fascismo, la represión y la guerra.

#### Palabras clave

Cine de Animación; Cine Documental; Animación documental; Dibujo; Exilio; Memoria; Guerra Civil; Represión.

#### Autor

Robert Arnau Roselló es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Valencia y doctor por la Universitat Jaume I (UJI), donde es profesor en el Grado en Comunicación Audiovisual. Desde 2006 a 2016, ejerció como director del Laboratorio de Ciencias de la Comunicación de la UJI (LABCOM-UJI). Entre sus publicaciones, destacan artículos en revistas académicas y capítulos en libros, como Narrativas [mínimas] audiovisuales: metodologías y análisis aplicado (Shangrila, 2014), coordinado por Eduardo José Marcos Camilo y Francisco Javier Gómez-Tarín, Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI (Comares, 2017), editado por Laia Quílez Esteve y José Carlos Rueda Laffond y La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo (Tirant Lo Blanch, 2018), editado por Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrano y Teresa Sorolla-Romero.

#### MEMORY(IES) DRAWN: THE REPRESENTATION OF EXILE IN THE ANIMATED DOCUMENTARY: JOSEP (AUREL, 2020)

#### Abstract

Although hybrid forms combining animation and documentary film have existed since the earliest days of cinema, in recent years there has been a resurgence of the connection between these two genres. the magnitude of which can be seen in the development of a heterogeneous corpus of productions that belong to a category of their own. The animated documentary constitutes a mixed and diverse creative space, open to visual experimentation and the use of discursive strategies that are markedly authorial, reflexive, and evocative of memory. In this sense, the Spanish film Josep (Aurel, 2020) offers a fascinating case study due to its particular characteristics, which are analysed in this article using the methodology of the film analysis to reveal its particular processes of signification and its firm commitment to affirming the indexical value of Josep Bartolí's subjectivity as a probative element, beyond its explicitly personal, imaginary, and constructed nature. The film's expressive material facilitates a dialectical, critical reading, whose meaning relies on a very precise formal organisation of its audiovisual enunciation that vindicates the memory of exile through drawing and animation, while condemning the brutality of fascism, repression, and war. Contact: rarnau@uji.es

#### Key words

Animation Film; Documentary Film; Animated Documentary; Drawing; Exile; Memory; Spanish Civil War; Repression.

#### Author

Robert Arnau Roselló holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat de València and a PhD from Universitat Jaume I (UJI), where he teaches in the Audiovisual Communication degree program. From 2006 to 2016, he was the Director of the UJI's Communication Sciences Laboratory (LABCOM-UJI). His publications include articles in academic journals and chapters in books, such as Narrativas [mínimas] audiovisuales: metodologías y análisis aplicado (Shangrila Textos Aparte, 2014), coordinated by Eduardo José Marcos Camilo and Francisco Javier Gómez-Tarín, Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI (Comares, 2017), edited by Laia Quílez Esteve and José Carlos Rueda Laffond and La crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo (Tirant Lo Blanch, 2018), edited by Javier Marzal Felici, Antonio Loriguillo-López, Aarón Rodríguez Serrano and Teresa So-

También ha coeditado los libros *Más allá del documento. Derivas* y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo (Tirant Lo Blanch, 2023), con Teresa Sorolla-Romero, y Javier Marzal Felici, y *Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces* (Tirant Lo Blanch, 2024), con Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán y Aarón Rodríguez Serrano. Contacto: rarnau@uji.es

#### Referencia de este artículo

Arnau Roselló, R. (2025). Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: *Josep* (Aurel, 2020). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 39, 113-128.

rolla-Romero. He has also co-edited the books Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo (Tirant Lo Blanch, 2023) with Teresa Sorolla-Romero and Javier Marzal Felici, and Nuevos retos de la imagen: cuerpos, escrituras, voces (Tirant Lo Blanch, 2024) with Marta Martín Núñez, Shaila García Catalán and Aarón Rodríguez Serrano. . Contact: rarnau@uji.es

#### Article reference

Arnau Roselló, R. (2025). Memory(ies) drawn: the representation of exile in the animated documentary: *Josep* (Aurel, 2020). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 113-128.

 $recibido/received: 10.05.2024 \mid aceptado/accepted: 10.10.2024$ 

Edita / Published by



Licencia / License



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

## DIÁLOGO

## LA CASA COMO EXILIO

Entrevista con

LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

## LA CASA COMO EXILIO

## ENTREVISTA CON LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

MATEI CHIHAIA ANDREA LUQUIN CALVO

Publicada en 2007, la novela Manèges. Petite histoire argentine es el resultado del exilio de su autora, Laura Alcoba, también escritora de obras como Le bleu des abeilles (El azul de las abeias, 2013). La danse de l'araignée (La danza de la araña, 2017) —ambas publicadas junto a Manèges como una trilogía— y, la más reciente, Par la forêt (A través del bosque, 2022). Junto con su madre, la joven Alcoba encontró un refugio político en Francia y, con ello, un idioma en que plasmar los recuerdos de su propia infancia durante la última dictadura militar argentina. La escritura autoficcional de Laura Alcoba. recibida con entusiasmo por la crítica y el público literario, ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos, el castellano. La traducción de Leopoldo Brizuela de Manèges. Petite histoire argentine consagró el título de la obra en el mundo de habla hispana como La casa de los coneios convirtiendo, casi de manera inmediata a esta historia —sobre una niña de ocho años que comparte sus días, con su madre

y otros activistas contra la dictadura argentina, en una casa que esconde la imprenta clandestina de la histórica publicación *Evita Montonera*—, en una lectura canónica. Podemos afirmar que, junto con su referente real —la Casa Mariani-Teruggi hoy declarada monumento histórico nacional en el país sudamericano— *La casa de los conejos*, novela muy leída y comentada, constituye un lugar de memoria de la historia argentina reciente.

Desde el 2020, la directora y guionista, también de origen argentino, Valeria Selinger (Foliesophies, 2006; Le Sixième, 2002), agrega una dimensión audiovisual a este lugar de memoria con su adaptación cinematográfica a la novela de Alcoba. La película —una coproducción argentino-franco-española¹ del mismo título que el libro en su traducción a lengua castellana—, se propone resaltar el enfoque de la joven protagonista para contar, con pocas palabras, la historia de sus varios refugios. El miedo a la traición, la comunicación

#### **▼ DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

encubierta, la censura, la timidez, el pudor —to-dos ellos vectores del silencio y el miedo que recorre el filme—, contribuyen a marcar la intensidad de la película que obtuvo varias nominaciones y premios en festivales internacionales (New York Latino Film Festival, Seattle Latino Film Festival, Festival Internacional de Cine de Guayaquil, Taormina International Film Festival).

La siguiente conversación, realizada de manera conjunta con la escritora Laura Alcoba y la directora Valeria Selinger, mediante videollamada a París, Francia —ciudad de residencia de ambas—, sirve para abordar, a partir de la reflexión generada sobre *La casa de los conejos*, no solo la compleja

realización que conlleva toda adaptación cinematográfica, sino que, también, plantea el papel que juega la imagen fílmica en la creación de documentos visuales de memoria sobre la violencia y el exilio. Ambas creadoras profundizan, así, tanto sobre la forma en que dichas imágenes se construyen a partir de las posibilidades que el lenguaje cinematográfico ofrece —considerando las múltiples dimensiones que la distancia del exilio otorga, especialmente desde el recuerdo infantil—, como en las tensiones surgidas entre la necesidad y el deseo absoluto de expresión personal del/la artista y la construcción de un documento-lugar de memoria colectivo.

132

# Valeria, ¿Recuerdas cuál fue la primera lectura que tuviste de *La casa de los conejos* y cuándo supiste que querías hacer una adaptación cinematográfica de la obra?

Valeria Selinger (VS): Sí, me acuerdo perfectamente. Estaba cerca de Barcelona, exactamente en Playa de Aro, un lugar en donde mi mamá tenía un piso de vacaciones. Como ella recibe libros por su trabajo, cada vez que voy le pido algún libro para leer ahí. Me dijo: «toma, esto es para vos». Agarré el libro y me fui al borde de la piscina comunitaria: lo leí en unas horas, muy rápido. Fue durante la lectura que visualicé imágenes de una posible película. Después, fui a un montón de conferencias donde Laura hablaba de sus lectores y entendí que, lo que me había pasado a mí, era prácticamente lo que les pasaba también a ellos con su libro: una gran identificación. Lo que había visto en la lectura de La casa de los conejos, no eran sino fragmentos de mi propia vida reflejados en la vida de esta nena. Laura.

Laura, coincidiendo con Valeria pensamos que tu libro es muy cinematográfico. Al escribir *La casa de los conejos*, ¿has tenido algún referente visual? Y, en este sentido, ¿qué papel juega la imagen en relación con la memoria? Una memoria que, podríamos decir, ¿se compone del recuerdo de las imágenes de los espacios vividos?

Laura Alcoba (LA): Es verdad que, en la primera etapa de escritura, yo no sabía muy bien qué iba a hacer con eso. Escribí el libro desde una forma de necesidad de escritura absoluta, pero tenía conciencia de que, al escribirlo, estaba rescatando las imágenes del pasado: que, en cierto modo, estaba escribiendo algo así como el álbum de fotos que no tenía. De hecho, hay todo un elemento que particularmente aparece en el libro y que Valeria retomó: se trata de la experiencia de la prohibición de sacar fotos. Es algo importante, pues si bien vivimos invadidos por imágenes, no había ninguna huella fotográfica de ese momento y tampoco un relato familiar, lo cual era muy extraño. Ni rela-

tos, ni huellas, ni fotografías. En la primera etapa de la escritura del libro, tenía conciencia de estar rescatando muy concretamente imágenes. Lo que escribí, primero, eran como fotos mentales de las imágenes que lograba reconstruir. A partir de esas imágenes construí el libro. De hecho, no partí de un relato, sino de lo que me acordaba: de dos o tres líneas en torno a imágenes y, luego, con eso, armé el relato. Creo que esa sensación de dimensión sumamente visual del libro, que me suelen comentar muchos lectores y que notó Valeria, surge del hecho de que su materia prima haya sido exclusivamente visual.

¿En qué medida el lenguaje cinematográfico, como lenguaje de la imagen, permite encontrar formas diferentes a las literarias para hablar de la violencia, de las desapariciones o el exilio? Por poner un ejemplo, una de las escenas más significativas de la película es, precisamente, cuando la madre comunica su decisión de partir de la Argentina. Se presenta un diálogo muy interesante entre «quienes se quedan y quienes se van». ¿Existe en la imagen cinematográfica de esta película elementos capaces de ampliar, retroalimentar o de otorgar otras perspectivas o significados a esa imagen-recuerdo presentada en el libro?

LA: Sí, claramente para mí era importante que Valeria hiciera su película, que no se tratara de hacer una transcripción visual cinematográfica del libro. Creo que hay una serie de elementos en la película de Valeria que, sin traicionar el libro, vienen desde la expresión cinematográfica exclusivamente. De hecho, en torno a la escena de la partida de la madre, cuando se siente que la madre se va, hay una serie de elementos que no están exactamente en el libro, pero que aportan algo y que le dan un sentido casi más dramático o, en todo caso, más encarnado a la partida.

VS: Para mí, un libro son letras puestas arriba de una hoja, donde en realidad no hay ninguna imagen. Las imágenes son un invento del lector, son proyecciones en su mente. En cambio, en una pe-

#### **▼ DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

lícula, las imágenes están proyectadas en la pantalla. Hay así una especie de «juego de espejos» entre el material narrativo, que es un libro, y el material narrativo que viene a ser la película. En este caso cuentan las dos la misma historia, pero con elementos diferentes: una con imágenes y sonidos, la otra con letras y lo que estas implican. Creo que, posiblemente en esa escena en particular, cuando la madre anuncia que se va, aparece mi propio elemento de quiebre como lectora del libro -y el que más me conecta con mi propia historia- por el hecho de que mi madre también se fue del país, aunque en otras circunstancias y en otro momento. Los detalles son diferentes, pero es el elemento que más me identifica en mí yo-adolescente, con la nena Laura. Lo que más rescaté de ese momento es la intimidad entre la madre y la hija. Quise hacer valer, en este encuadre, realizado con una cámara fija, solamente ese espacio —con dos camas y poca luz, por ser de noche— en que se mueven los personajes para comunicar lo que se dicen y lo que dejan de decirse. La niña, justamente en esta escena, dice mucho con su silencio y con sus miradas, con esa especie de rechazo hacia lo que la mamá le está compartiendo como información. A su vez, es el momento en que, para mí, la nena crece obligatoriamente, en el que deja de ser nena, porque le toca vivir una historia diferente. Dentro de la estructura de la película, esta anunciación es la escena final que nos propulsa hacia el desenlace en el libro. Es un momento importante porque, además, es uno de los pocos momentos en los cuales la madre y la niña tienen un verdadero diálogo. Hay otros diálogos más truncos entre ambas, en donde la madre está llorando o caminando a la cárcel apurada, pero esta escena es, prácticamente, el momento de mayor intimidad entre madre e hija.

En el libro, aparece una voz adulta que marca distancia con la memoria infantil que narra la historia. Esta voz, no solo aparece al final de la obra, sino en su inicio, cuando Laura escribe «voy a exponer, voy a contar todo esto». En relación con

# la presencia de esta voz adulta. ¿Cómo se toma la decisión de enfocar la memoria infantil como eje de la narración dentro del filme?

VS: En realidad, la película no toma la memoria infantil. Cuando uno escribe, incluso una sinopsis, se escribe siempre en tiempo presente del indicativo porque la película se desarrolla en el presente del indicativo de la proyección. La película narra desde la mirada de la niña, pero no es su memoria, porque lo que está viviendo la niña en ese momento es su presente. A mí no me gustan particularmente las voces en off en cine. Es algo que me provoca un cierto rechazo, salvo cuando son usadas como en las películas de Marguerite Duras, con una finalidad estética o artística particular. La primera idea, no mía, sino que me brindó el primer equipo que tuve, era una voz en off que contara la película: evidentemente, lo descarté. Entiendo por qué pueden estar esas voces adultas, por qué existen y tienen que escribirse en el libro. Y es muy bonito, de hecho, que se abra el libro con «hola, Diana, voy a escribirte una carta». Me parece muy intenso, pero en la película no me parece que tenían razón de ser, porque a Diana la vemos viva. Es, justamente, la diferencia entre la imagen mental que se hace el lector de un libro, y la imagen y el sonido que existe cuando uno mira una película, como espectador.

Precisamente, el libro comienza con una frase de Gerald de Nerval, «Un recuerdo, amigo mío, solo lo vivimos antes o después», y se afirma en las primeras páginas: «Si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco». Queremos preguntar por esa tensión existente entre la necesidad de olvidar lo que aconteció —al sacarlo de ti, Laura, a través de la escritura—, y entre ese recuerdo que, una vez narrado, se convierte, no en olvido, sino en una presencia para otros. ¿Cómo se logra moldear la

tensión, entre la memoria de la persona que ha vivido los hechos que se cuentan —que busca con ello «cerrar» su propia historia— y la construcción de un testimonio cuya presencia sirve a otros para no olvidar, para «abrir» esta historia?

LA: Sí, de presencias. Es verdad que la voz adulta está en La casa de los conejos, pero aparece muy limitada, apenas al principio del libro, al final y en ese pequeño capítulo sobre la palabra «embute». Pero, tampoco en realidad, el libro está escrito desde el recuerdo. Es verdad que utilicé mi memoria, pero lo que me vino fue en presente: desde la voz infantil, desde un «es así, ahora, ya», desde un volver totalmente a la casa de los conejos, pero no con la lógica del recuerdo. El «¿de qué me acuerdo?» fue antes de ponerme a escribir, pero, a partir del momento en que me puse a hacerlo, me vino el presente y me vino la voz infantil: «La Plata, 1976», en presente, «estamos ahí». El presente en el libro está, no solo en lo que sería el preámbulo muy, muy breve, que es esa carta a Diana y en el final, sino que todo el libro está escrito desde la presencia de esa experiencia en presente, en el «estamos ahí». Eso es lo que para mí era muy importante y, tal vez, sea también lo que hace que el libro se preste de ese modo a la adaptación, o que se haya prestado a esa presencia -como dijo Valeria-, a esa inmediatez del «ahí estamos» del cine, que de cierta manera estaba ya en el libro. No se trata de recordar, no se trata de evocar, sino de estar de nuevo ahí, en ese momento.

VS: Justamente, lo que el cine también permite hacer, con este libro, es lo que, al principio, dijiste Laura: el hecho de que no hay fotos y que todas las fotos están por inventarse. El hecho de que hay muertos, hay sobrevivientes a esta historia y no hay fotos. Esto era, entonces, como una tarea a realizar, un compromiso gigante por intentarlo. A cada paso que se hacía para hacer la película, estaba el valor y el peso de ese compromiso. Se estaban haciendo las imágenes que no existían de esa historia, que estaba en la mente de algunos y que había matado a otros.

«La casa de los conejos» a la que hace referencia la obra y la película es, actualmente, reconocida como un monumento histórico en Argentina. Es un lugar de memoria nombrado como la Casa «Mariani-Teruggi» «de la memoria» o «de calle 30». En este sentido, ¿la película construye un documento capaz de «activar la memoria» para el presente? ¿es una obra construida ante esa «falta de documentos» que muestren lo que no se ha contado y es necesario hacer? Es decir, ¿en qué sentido esta película puede construirse también en un documento-archivo de memoria?

VS: Creo que sí. El cine tiene esa cualidad. Incluso en una comedia burlesca, quiero decir, cualquier tipo de género -si uno acepta que existen los géneros—, tiene una función documental. Hay algo que se llama vestuario, escenografía, que relata una época y una manera de filmar que, también, relata una especie de estilo o de época. Siempre algo filmado es, en parte, documental. Una telenovela latinoamericana también es documental, porque está mostrando cómo es la idiosincrasia de una sociedad en un momento dado, en un lugar y en una época. En esta historia en particular, por supuesto, el peso de lo que se llama «la memoria» era importante. Estaba, por un lado, la historia que narra el libro. Desde mi punto de vista el libro es precioso. la escritura de Laura es muy bella, la historia a mí me llega muchísimo, me gusta. Por otro, hay el peso del trabajo de la memoria a nivel del compromiso social, a nivel histórico. Porque es una época muy definida, una época con unas controversias muy grandes dentro de lo que es la realidad argentina.

En este marco, las imágenes documentales presentes en La casa de los conejos provienen de una película argentina, Resistir (Jorge Cedrón, 1978). ¿Cómo se tomó la decisión de incluir fragmentos de este filme en tu trabajo, Valeria? ¿Cuál es su importancia en la construcción narrativa de la película?

**VS:** Era difícil, primero, encontrar imágenes documentales de esta época. Esta película fue la única

#### **DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

que encontré que me gustaba. Es una película que está firmada con seudónimo, pues el realizador que la firma no existe en realidad. El verdadero autor de esta película es una persona que fue desaparecida y la hizo con imágenes de archivo. O sea, las imágenes que yo tomo son de la película de Jorge Cedrón, pero ni siguiera son de él en realidad. Él las encontró y a mí me dieron los derechos su hija y su sobrino, quienes nos vendieron esos fragmentos y nos contaron que, el propio autor, no sabía de dónde provenían, porque era una época muy caótica. Además, las leyes respecto al audiovisual no eran las mismas que las de ahora. La gente filmaba lo que podía, como podía, y eso iba pasando de mano en mano. No sé cómo le llegó a Cedrón este material. De hecho, hay muchas imágenes en el filme que no corresponden a esa época. Hay varias épocas en ese documental, que cuenta toda la historia de Montoneros: se ve en algunos momentos con los uniformes de los policías y militares. Yo hice un poco lo mismo: capturé los fragmentos que me venían bien, sin importarme que fueran de una u otra época.

La decisión de poner esas imágenes, justamente, fue por mostrar la idea opuesta, es decir, yo no quería por nada del mundo que la película pareciera un documental, tener que explicar «acá pasa esto», «esta es la situación», «este es el presidente». ¿Hay una explicación? Sí, con los carteles, al final. Pero, bueno, al final uno ya vio la película y si quiere los lee y, si no quiere, no los lee. Explicar era tener que retirarme de la mirada de la niña. Solo guería dar, como explicación, lo que la nena captaba. Me pareció que era bueno poder dar una antítesis, en la introducción, con un poco de imagen de lo que la nena no veía. Esas imágenes están ahí, en los títulos de crédito, aparte de la narración inicial de la película. De hecho, el cuadro [el formato] también es más pequeño, de cuatro tercios. Después, justamente, lo mezclamos con una imagen rodada por nosotros de la madre y la nena que van corriendo y, entonces, la pantalla se va abriendo para llegar al formato scope, al formato que tiene la película.

Continuando con estas inserciones documentales —como ya has señalado Laura—, en uno de los pasajes del libro se analiza el origen de la palabra «embute». En esas páginas cuestionas su omisión dentro del diccionario de la RAE y señalas como este término siempre aparece en relación con la Argentina, cuyo significado es conocido prácticamente de manera única por los argentinos...

LA: Menos ahora, supongo. Es una palabra que era totalmente de la jerga y que tampoco se entendía mucho, que muy poca gente entendía en Argentina. Y esa era la función de esa palabra, ¿no? El hecho de que fuese una palabra de un medio muy particular, que era el medio que se tenía para proteger y que esconder cosas...

Precisamente, dentro del exilio o los conflictos violentos, se presenta la creación constante de palabras para describir o tratar de comprender los procesos de represión o situaciones que se viven. Esta investigación-reflexión que aparece en el libro, sobre el vocablo «embute», ¿forma parte también de tu propia búsqueda por desentrañar lo vivido? Se trata de un término que representa tanto, no solo para ti, sino también para ese periodo... Y volvemos así a plantear, con esta cuestión, la relación entre lo individual y lo social...

LA: Aquí hay un elemento que, para mí, es fundamental que, de hecho, en la película no aparece -y es normal que no aparezca-, y es que yo escribí el libro en francés. La primera dificultad en la construcción verbal era esa: que la escritura mía es plenamente desde el francés. Yo estoy convencida de que no hubiese podido escribir el libro en castellano, pues mi lengua de escritura es el francés. [Al comenzar a escribir,] la primera palabra que me vino era una palabra de un castellano que, además, es un castellano encerrado, de jerga absoluta. Era una paradoja, una dificultad suplementaria, para mí, desentrañar todo esto en francés. Pero yo creo que, en realidad, me ayudó. Muchas personas que vivieron una experiencia semejante en la infancia siguen encerradas en una forma de

#### **DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

pacto de silencio del que es muy difícil deshacerse [, pues] siendo niño se integra —al mismo tiempo en el pacto—, la necesidad de ocultar y no decir esa realidad tan extraña. Me encontré con muchas personas de mi generación en Argentina que me dijeron, algo así como: «viví algo cercano y aún no lo puedo contar, gracias por haber escrito el libro». Yo creo que la distancia, la distancia geográfica y lingüística, me ayudó mucho a hablar de esa experiencia y de ese silencio desde otro lugar.

Si hay exilio en mi escritura es ahí, en la escritura, pero no explícitamente. No se habla, en ese primer libro mío, del exilio, pero sí está escrito desde una forma de exilio, desde una distancia, desde otra orilla. Eso en la película, forzosamente, no está, porque está plenamente en los acontecimientos [que muestra]. No hay que perder de vista que La casa de los conejos, tal como se lee y tal como la leyó Valeria, es una traducción del libro que yo escribí, que se llama Manèges, que se publicó en Gallimard. Si hay exilio, en realidad, es fundamental pero no temático, no explícito. Había una extrañeza para mí realmente muy fuerte al escribir en francés diálogos de los que tenía más o menos la memoria en castellano. En realidad, creo que eso me ayudó mucho. Si bien, como dije al principio, se está ahí dentro, se está en el setenta y seis, escribí todo eso en otro idioma. Eso me ayudó a salir del silencio y del miedo a hablar, que forma parte plenamente de esa experiencia. De hecho, Valeria, en su adaptación, dio mucho lugar, habitó plenamente, cinematográficamente, lo que es el silencio en esa nena que hace silencio. Creo que, lo que a mí me ayudó a romper el silencio fue escribir, contar esa experiencia, tan extraña, con otras palabras.

Sin lugar a duda, el silencio es una presencia plena en *La casa de los conejos*, como lo es, también, el miedo: el temor a delatar, el estar permanentemente al cuidado con lo que se dice. La obra crea todo un ambiente en el que, el silencio y el miedo, están presentados desde esa distancia que, nos señalas, permite ver otra dimensión de los acontecimientos vividos. María Zambrano afirmaba que el exilio permite, en su separación, comprender aspectos que los demás, los que se quedaron «dentro», no pueden ver o decir sobre su propia realidad. Ahora, Valeria, nuestra pregunta para ti es doble: ¿cómo se trasladan estas sensaciones al lenguaje cinematográfico?, ¿cómo hacerlo, también, dentro de tu perspectiva, desde tu propia distancia?

VS: Por un lado, creo que una de las genialidades del libro de Laura —además de que está contado en francés— es que, justamente, habla, pone en palabras el silencio. En el libro hay una palabra al lado de la otra y, lo que se está contando, es justamente ese silencio. Eso es lo que a mí me hizo ruido, lo que me gustó, lo que me atrajo de esta historia y de la historia que se cuenta, al vivir lejos —tanto en el tiempo como en el espacio de la época—. Es lo que une la historia contada por Laura a la historia que yo misma pude vivir: es como un plus, un joker. Porque, mi Argentina, la Argentina que yo conozco, es la de esa época. Se habla, se viste como en esa época, la gente piensa como en esa época. Si bien yo sigo yendo con mucha frecuencia −e, incluso, en el 2006-2007 viví un año y medio en Argentina—, esa es la Argentina que a mí me emociona. La construcción a nivel de película de época me fue, entonces, fácil, porque es lo que yo conocía. Si vo hubiera sido de otra edad, por ahí hubiera sido otra historia. De hecho, cuando los actores hablaban -el lenguaje es algo que evoluciona muy rápido y, sobre todo, el castellano de Argentina evoluciona rapidísimo—, tenían modismos, expresiones y un montón de diminutivos por acá y por allá que no correspondían a esa época. Era algo que me sacaba de la escena, que tenía la necesidad de corregir permanentemente para que intentasen hablar como se hablaba.

Respecto del silencio, una función importante la tiene la música, que aparece un poco, como se dice en francés, como «una cereza sobre la torta», porque Laura me presentó a Daniel Teruggi

#### **▼ DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

-hermano de Diana Teruggi-, quien quiso hacer la música gratis. Creo que coincidió que le había dicho primero a Laura que quería una música con ruidos y, justo, la música que hace Daniel iba en el mismo sentido de lo que tenía en mente. Para mí, la música venía a llenar esos silencios de la niña. No solamente es música para decir lo que la nena no dice, también, en cierto modo, el silencio está expresado, como dije antes, en todo lo que nos explica y se habla desde la mirada de la niña. Y, justamente, si la mirada de la niña no fuera desde el silencio y de la necesidad de silenciarse, seguramente la mamá le estaría explicando: «mira, acá vamos a hacer esto, porque tal cosa». Habría todo el tiempo explicaciones, se verían escenas de cosas que pasan. Pero no es así, justamente, para exacerbar ese silencio de la niña.

Sobre la actriz que realiza el papel protagonista, ¿preguntaste, Valeria, algún dato a Laura para su elección y/o para realizar el trabajo actoral con ella? ¿Tuviste, Laura, contacto con la actriz durante la filmación o posteriormente? En otras entrevistas has señalado que tu madre vio el filme y que, incluso, le pareció que existía un parecido físico con la actriz que te interpreta. ¿Existió algún trabajo específico de preparación con la actriz o en su elección? Se suele señalar que trabajar con niños/niñas a nivel actoral es difícil...

LA: Para mí, no era importante el parecido: la niña no soy yo, no me identifico en absoluto, no era para mí algo que fuese importante. Bueno, sí, mi madre dijo eso, mi padre dijo lo contrario: la verdad, no era eso lo importante. Valeria tuvo la delicadeza de enviarme dos pequeñas pruebas sobre dos niñas posibles, a ver qué me parecían. Yo dije que me parecía que había una que era más expresiva. Me parecía eso importante, no cuál se parece más a mí o con cuál me identifico, en ningún momento lo fue. En las pruebas que me mandó Valeria yo dije «me parece que hay una que siento con más presencia». Y resultó que también era la niña que a ella le gustaba. No me encontré ni hablé con la

niña antes, de ninguna manera, porque se trata de una actriz y de una película, no se trata de encontrar a un «mini yo» y decir «no era así», nada que ver. Es la niña que hace de la niña de *La casa de los conejos*, no soy yo en absoluto. Pero, después, tuve ocasión de verla y de decirle que me había emocionado su actuación.

VS: Sí, físicamente, vamos a decir, no hubo ningún preámbulo. Se hicieron dos castings de niñas y había rubias, pelirrojas, morenas, altas, bajas: no importaba para nada las características físicas de las nenas. Lo que importaba era otra cosa que era, sobre todo, la mirada. Y a mí, Mora —la actriz se llama Mora Iramain García—, justamente desde el casting, me cautivó con sus miradas y en cómo podía manejar esta cuestión de los silencios y transmitir emoción. Porque, finalmente, la película es eso, es poder transmitir emoción con sus miradas, con sus posturas, con su cuerpecito: como transmitía, sin necesidad de estar diciendo ni monólogos, ni frases, ni siquiera diálogos. La madre la trajo al casting por su propia historia personal, pues resulta que los abuelos son desaparecidos. Cuando me dijo esto, dije «no, esta nena no puede ser la actriz, porque se me va a quebrar, al cabo de dos escenas se va a poner a llorar, no va a poder a hacerlo». Entonces yo empujé, como se dice, fui más «bruta» en el casting con ella. Le dije: «bueno, ya que vos conoces la historia de los militares y tal, imaginémonos que ahí están los militares, los que llevaron y capturaron a tus abuelitos, ¿qué les dirías?». Y, entonces, ella lo hizo perfecto. Entonces dije: «ahora imaginemos que tenés que hacer lo mismo, pero sin decirles nada. ¿Qué hacés? Están ahí los militares, ¿cómo les hablas sin hablarles?». Lo hizo de una manera que, las tres mujeres que estábamos haciendo el casting, nos quedamos con los ojos vidriosos. De repente, Mora se levanta y dice: «hey, chicas, estoy actuando, no lloren». Ya nos conquistó desde ese momento. La verdad es que tuve una gran suerte, porque sí, a pesar de que en general rodar con niños es difícil, esta nena es excepcional y fue muy fue fácil rodar con ella.

Otra cuestión que queremos plantearos es la capacidad que tienen las obras de arte, en estos contextos, para buscar caminos de reconciliación, restitución o justicia, en una sociedad que se ve rota por los hechos históricos-violentos que vive. ¿En qué medida consideráis que vuestras obras funcionan en este sentido? Por ejemplo, se habla, tanto en la película como en el libro, de los niños y niñas robados por la dictadura militar como una cuestión no resuelta, pendiente, en la historia y sociedad argentina. Queremos preguntaros: ¿consideráis al arte como una forma de afrontar, de reconciliar o de reconstruir lo que fue roto?

VS: Creo que sí, pero no por lo que se cuenta, no porque en esta historia se hable de gente que asesinaron salvajemente y de chicos robados, sino porque la forma escrituraria del aura es muy profunda. Yo intenté desde la película narrar, justamente, con pocos elementos y con un tipo de narratividad fílmica que, a mí, me permite intentar salir de una cierta banalidad de discurso. No sé si lo logré o no, pero, desde mí, la parte política de toda obra artística pasa más por la forma que por el fondo. Evidentemente hay un eje temático en esta historia que se cuenta desde el libro de Laura -como obra primera- y esta película -como adaptación—, que tiene un enlace político fuerte, con una ideología relativamente puesta y clara. Pero me parece que, si una película o un libro pueden ayudar a debatir ideas y a cambiar una realidad, sea cual fuere, luchar por lo que es justo, o a encontrar a los hijos desaparecidos, no es tanto por lo que cuenta, sino por cómo cuenta eso que cuenta. Por el modo en que se decide contar aquello que se está contando. Una cosa sin la otra, me parece, no funcionaría. Después, hay espectadores de otro tipo de películas que funcionaron exitosamente, muy bien, con respecto a estos temas: películas argentinas y de otros países, que hablan de temas similares y que son películas que también ayudan. Laura, ¿qué piensas?

LA: Yo siempre tengo mucho cuidado con el tema que toca un momento de la historia argentina que, evidente y forzosamente, abre una serie de preguntas y de temas políticos. De hecho, le tengo mucho miedo y no me gusta el arte dogmático. Creo que el hecho de tomar la mirada de una niña para contar ese momento hace que [el libro] no se encierre en algo dogmático. La nena está ahí, porque está ahí, no se está justificando una posición militante. Ni los Montoneros estaban bien. no «estaban bien estos y estos no», o «aquel movimiento y el otro». Escribir desde ese lugar se me impuso casi en la escritura. Me parece que abre preguntas más sutiles, más complejas, múltiples. Y eso es lo bueno, que la película respetó absolutamente el punto de vista infantil con su complejidad. La nena está ahí sin haberlo querido, esto es muy importante y también está en la película. Está ahí por la violencia de la situación, por una violencia exterior, pero no está justificando ningún tipo de posición. Está ahí y es, aún, más violento por eso. Todo eso está, como preguntas que se abren, sin ninguna respuesta armada: no hay ningún punto de vista dogmático. En todo caso, en mi libro nunca lo hubo. Creo que, por supuesto, en la película se abren un montón de preguntas, pues toca un momento muy doloroso de la memoria argentina. Yo no escribí un libro militante y creo que la película tampoco es militante, porque lo militante siempre es más chato.

VS: Claro, eso es lo que quise decir con la profundidad. Hay una conexión evidente con las abuelas de Plaza de Mayo, con lo que son los niños robados. A mí me gustaba que, además de contar una historia muy bella, muy intensa y bien escrita, se tuviera una conexión con esa parte de la historia argentina que, a mí, personal y particularmente, me emociona. Si tanto el libro de Laura como la película pueden contribuir a que los que faltan por encontrar se encuentren, genial, pero no es el objetivo desde el que uno que hace esto. Porque, si no, sería también posicionarse un poco como Dios: ¿quién es uno para pretender que, con lo que uno hace, se van a encontrar los que no se pudieron encontrar hasta ahora? La película y el libro

#### **▼ DIÁLOGO** · LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

hablan de la historia de un modo determinado, pero, en cualquier caso, hablan de historia con «H» grande. Y, desde ese aspecto, como se habla de historia, sí hay un compromiso.

Para finalizar, precisamente, ambas habláis de la importancia de contar la Historia desde la pequeña historia, que es también el subtítulo del libro (Manèges. Petite histoire argentine). Es decir, la historia atraviesa a las personas y, en ese proceso de narración, acontece un fenómeno de habla-escucha de la memoria de la segunda o tercera generación del exilio que se confronta con el destierro o la represión que, como señaláis, abre más preguntas sobre lo ocurrido y sobre el propio lugar que se ocupa en los sucesos mostrados. Teniendo en cuenta, además, esa distancia múltiple que habéis señalado, ¿para quién está escrita y para quién está filmada La casa de los conejos?

LA: Yo puedo referirme simplemente a la complejidad o, más que todo, la particularidad que evoqué al principio: el saber que yo escribí en francés, en París. Creo que en el momento en que estaba escribiendo empezó a aparecer una forma de relato que, para mí, era contar ese momento a alguien que ignoraba todo de él, o sea, que era para todo el mundo, no era un discurso dirigido. Por ejemplo, cuando el libro luego se tradujo y se presentó en Argentina, me hacían un montón de preguntas: «¿cómo me situaba yo generacionalmente?». Y yo decía: «pero yo no estoy, no formo parte de ninguna generación, escribí desde otro lugar». No me sentía identificada con una manera de posicionarme en un discurso argentino, en absoluto. Ni siquiera sabía que el libro se iba a traducir. Para mí, era decir y rescatar algo del silencio absoluto, de esa experiencia tan grande, tan extraña. Entonces no era un lector particular, no pensé específicamente en un lector argentino, ni en un lector hispanoamericano. Era rescatar algo de ese mar, de ese océano de silencio, acerca de esa experiencia tan particular, que en algún lugar de la mente y del cuerpo, de hecho, aún tenía. Luego, Valeria

dirá tal vez otra cosa, pero realmente yo lo escribí de ese modo.

VS: Ya de por sí escribir un libro, escribir, aunque no sea un libro, es algo inmenso y muy potente que necesita un montón de concentración, de trabajo, un montón de cosas. Hacer una película, además, moviliza un equipo técnico: cámaras, luces, un equipo humano, un montón de gente que está ahí trabajando, un equipo financiero. Se necesitan muchísimos recursos. Desde todo esto creo que, básicamente, una película se hace siempre desde el deseo de la persona que la inicia. Lo que moviliza es el deseo. El deseo y la necesidad, es casi lo mismo en este aspecto, como algo que no se puede dejar de hacer, una necesidad imperiosa. Hay como una urgencia interior que ni siguiera uno sabe explicar. Ahora, años después, me es imposible explicar en qué se basaba ese deseo, esa necesidad imperiosa. Pero era así. Creo que hay un momento en la escritura, sea de lo que sea, cuando uno crea algo, que es como que si el barco empezara realmente a ir por el agua profunda y empieza a navegar adentro de eso que está haciendo. Y, para que eso suceda, tiene que existir ese deseo profundo que permite estar durante horas y horas y horas reviendo ese mismo texto, o esa misma escena, lo que sea que uno esté haciendo. Tal vez por ahí mezclo con la pregunta anterior, porque me parece que esto no surgió, tanto para mí como para Laura, como un acto de reivindicación. Tal vez las palabras «voy a ver si puedo ahora empezar a olvidar» son un poco el libro de Laura y mi puesta en escena... Esta historia es un acto más de resistencia que de reivindicación. Resistir es, entonces, cómo hacer con esta historia para seguir existiendo. Eso une esta necesidad vital, que es la de transitar esta historia, con hacer que esta historia exista.

#### **NOTAS**

1 Estreno próximo en Filmin. Para organizar proyecciones puntuales, contáctese con valesel@aol.com.

## LA CASA COMO EXILIO: ENTREVISTA CON LAURA ALCOBA Y VALERIA SELINGER

#### Resumen

La novela Manèges. Petite histoire argentine (2007), de la escritora Laura Alcoba, basada en la memoria de su infancia durante la última dictadura militar argentina, y su adaptación cinematográfica, realizada por la cineasta Valeria Selinger (La casa de los conejos, 2020), sirven de marco para este diálogo con ambas creadoras. La entrevista no solo aborda la compleja realización que conlleva toda adaptación cinematográfica, sino que también plantea las posibilidades de expresión que poseen la imagen y el lenguaje cinematográficos para la creación de documentos visuales de memorias sobre la violencia y el exilio, tanto personales como colectivos.

#### Palabras clave

La casa de los conejos; Última dictadura argentina; Adaptación cinematográfica; Memoria; Exilio; Violencia.

#### Autores

Matei Chihaia es catedrático de Literatura Románica en la Bergische Universität Wuppertal desde 2010. Ha sido profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Quito, y en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Desde 2011 es coeditor de *Diegesis: Interdisciplinary E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* y, de 2020 a 2024, fue codirector de la red internacional de investigación «El legado literario y filosófico del exilio español en México», apoyada por la Fundación Alemana para la Investigación (DFG). Asimismo, es autor del libro colectivo *Caminos cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contacto: chihaia@uni-wuppertal.de

Andrea Luquin Calvo es doctora en filosofía por la Universitat de València. Acreditada como Profesora Titular por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), fue ganadora del II Premio «Presen Sáez de Descatllar» y de la X Beca-Premio «Hablo como Hombre» de la Fundación Max Aub. Ha sido beneficiaria del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) en su programa de estancias de investigación (Bergische Universität Wuppertal, 2024) y del programa BEST de la Generalitat Valenciana (2022). Autora del libro Remedios Varo: el espacio y el exilio (Universidad de Alicante, 2009), es también secretaria de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español (RIEFE). Actualmente, es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contacto: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

#### Referencia de este artículo

Chihaia, M., Luquin Calvo, A. (2025). La casa como exilio: entrevista con Laura Alcoba y Valeria Selinger. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 129-142.

### THE HOUSE AS EXILE: AN INTERVIEW WITH LAURA ALCOBA AND VALERIA SELINGER

#### Abstract

Laura Alcoba's novel Manèges. Petite histoire argentine (2007), based on the memory of her childhood during Argentina's last military dictatorship, and its film adaptation by the filmmaker Valeria Selinger (The Rabbits' House, 2020) serve as a framework for this dialogue with these two creators. The interview explores the complexities in the production of any film adaptation, while also considering the expressive potential of the film image and cinematic language for the creation of visual documents of memories related to violence and exile, both personal and collective.

#### Key words

The Rabbits' House; Argentine military dictatorship; Film adaptation; Memory; Exile; Violence.

#### Authors

Matei Chihaia has been the Chair of Romance Literature at Bergische Universität Wuppertal since 2010. He has also been a visiting professor at various universities, including Universidad Andina Simón Bolívar in Quito, Ecuador, and Universidad Nacional de La Plata in Argentina. Since 2011, he has been co-editor of Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisziplinäry E-Journal for Narrative Research. From 2020 to 2024, he co-directed the international research network "The Literary and Philosophical Legacy of Spanish Exile in Mexico", supported by the German Research Foundation (DFG). He is also one of the editors of the collective book Caminos Cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina (Iberoamericana, 2023). Contact: chihaia@uni-wuppertal.de

Andrea Luquin Calvo is a Senior Lecturer accredited by the Spanish National Agency for Quality Assessment and Accreditation (ANE-CA). She holds a PhD in Philosophy and won the Second Presen Sáez de Descatllar Award and the Max Aub Foundation's Tenth "Hablo como Hombre" Scholarship-Prize. She is the recipient of grants from the DAAD (German Academic Exchange Service) research stay program (Bergische Universität Wuppertal, 2024) and the Valencian government's BEST program (2022). She is the author of the book Remedios Varo: el espacio y el exilio (Universidad de Alicante, 2009) and also serves as secretary of the International Network for Studies on Spanish Philosophical and Intellectual Exile (RIEFE). She currently lectures at Universidad Internacional de Valencia (VIU)Contact: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

#### Article reference

Chihaia, M., Luquin Calvo, A. (2025). The House as Exile: An Interview with Laura Alcoba and Valeria Selinger. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 129-142.

Edita / Published by



Licencia / License



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

## (DES)ENCUENTROS

# CREACIONES FUERA DE CAMPO

#### introducción

Matei Chihaia Andrea Luquin Calvo

#### discusión

Mónica Villarroel Guillermo Logar Melissa Mutchinick Luis Iborra Olga Sánchez Tapia

#### clausura

Matei Chihaia Andrea Luquin Calvo

# I introducción

MATEI CHIHAIA
ANDREA LUQUIN CALVO

Al comenzar la coordinación del presente monográfico, nos pareció que esta sección poseía un nombre que, precisamente, encerraba en su juego de palabras —«(Des)encuentros»— un concepto clave para navegar entre las múltiples dimensiones que las «cinematografías del exilio» nos sugerían.

Aun situándonos, como ocurre en el presente «(Des)encuentros», solo entre las coordenadas historiográficas y geográficas de los exilios argentino, chileno y español — y en sus vinculaciones con un país de acogida como lo fue México— encontramos que, quizá, la figuración que mejor funciona para comprenderlas se encuentra cercana al «rizoma» que Deleuze y Guattari (1976) promulgaban. Si queremos dar cuenta de unas cinematografías cuya complejidad se encuentra, a partir del signo del exilio como un permanente estar fuera de —y que, por ello, forma líneas de dispersión que se integran con otras y/o crean nuevas conexiones allá donde el cine se dirige en su destierro—, entonces las historiografías de las denominadas «cinemato-

grafías del exilio» no pueden acotarse solamente a buscar su relación dentro de unas líneas de narración sencillas, ni a nivel de las biografías individuales, ni de las corrientes estéticas y generaciones, ni de la historia nacional. Las «cinematografías del exilio» son capaces de articular encuentros geográficos, generacionales, culturales y políticos, que atraviesan subjetividades y comunidades sociales que, al cruzar espacios y tiempos diversos, conforman líneas de fuga múltiples y complejas más allá de los campos artísticos establecidos (en el sentido de Bourdieu [1991]).

Pero esta figuración, que nos puede ayudar a dimensionar el estudio del fenómeno del exilio, se enfrenta, paradójicamente, a la imposibilidad de obviar u olvidar al propio hecho político que le da origen: la expulsión de un Estado-nación moderno. Como bien han señalado Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber en su introducción a la primera parte de Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español (Balibrea,

2017), el exilio republicano español representa «una anomalía historiográfica» (2017: 19), pues, si bien no puede desligarse de su condición como fenómeno históricamente producido por el Estado-nación —al ser fruto de la acción violenta del Estado franquista—, su realidad se desarrolla más allá, precisamente, de la idea de nación, «en una multiplicidad de tiempos y espacios ajenos al concepto nación/ patria compartida por sus protagonistas» (Balibrea, 2017: 19).

Aunque la anterior reflexión se ciñe al exilio republicano español -el exilio más largo de los que nos ocupan, caracterizado por una especial «ausencia multiplicada por el tiempo» (Aub, 1995: 542), respecto a otros exilios del ámbito hispanoamericano-, la propuesta de fondo que exponen Balibrea y Faber apunta a la problematicidad de toda historiografía que quiera abordar cualquier destierro. Esta dificultad se encuentra, para ambos, en que el exilio, como sustantivo, se desarrolla fuera del espacio y tiempo de la nación que lo adjetiva dentro de unos dobles marcos de reconocimiento (Balibrea, 2017): por un lado, como exilio «argentino», «chileno» o «español», por otro, como clasificación de actrices y actores, directoras y directores «exiliadas» y «exiliados» (que lo serán para siempre mediante este epíteto imborrable, pegado incluso de forma retroactiva a la obra anterior al exilio). Ello muestra la complejidad que posee la incorporación de las obras de dichos exilios a la tradicional lectura en clave «nacional» de la historia del cine. Esta problemática no es una cuestión ajena a la teoría cinematográfica, que ha reflexionado sobre el significado, alcance y límites del concepto de «cine nacional» dentro de la propia naturaleza de producción, distribución y consumo cinematográficos, así como a su utilización dentro de los discursos nacionalistas (Sorlin, 1997; Elsaesser, 1997; Rosen, 1995; Higson, 1989; Hjort y MacKenzie, 2000; Schmidt-Welle y Wehr, 2015). También, al hacerse eco de las prácticas tanto industriales como textuales que exceden las concepciones nacionales de identidad y colectividad, la

teoría se ha dirigido a la categoría de análisis del «cine trasnacional» (Higbee y Lim, 2010; Shaw y De la Garza, 2010). Pero, si bien estas reflexiones se aúnan a la comprensión de las «cinematografías del exilio» como obras que permiten y abren la crítica a las concepciones sobre la identidad y lo nacional, pues su conformación se encuentra fuera de los marcos de reconocimiento del Estado-nación, no pueden olvidar que, inevitablemente, dichas cinematografías se encuentran unidas, dada la naturaleza política que las adjetiva, a formar parte de dichos marcos.

Las «cinematografías del exilio» nos llevan, así, a romper los espacios tradicionalmente delimitados de la narración de la identidad y, por ello, a cuestionar e interpelar su construcción desde el lugar que dichas cinematografías proveen, un lugar desplegado en el afuera de los marcos de reconocimiento de las historiografías de las que forman parte: relatos sobre escuelas, naciones, patrimonios culturales compartidos. También, por ello, su papel como testimonio y memoria se vuelve fundamental en los procesos de recuperación de la vida democrática —o de la vida en un sentido existencial después de los traumas individuales y colectivos—, así como en la construcción de nuevos espacios políticos de convivencia. Las producciones en el exilio —o las construcciones del exilio en varios medios de comunicación— se convierten. de esta manera, en lugares clave de pensamiento. crítica y reflexión cuya recuperación y desarrollo se encuentra vinculado al papel que «la memoria histórica» (Dickhaut, 2005; Mira Delli-Zotti y Esteban, 2008; Rosas-Salazar, 2024) y los archivos (Spiller, 2023) juegan en la construcción del relato histórico e identidad de las sociedades. En este sentido, las leyes sobre el reconocimiento de dicha memoria, promulgadas o que han intentado serlo, tanto en Argentina, Chile o España han obtenido, como sabemos, un protagonismo dispar en cada una de estas sociedades.

En esta necesaria recuperación de las «cinematografías del exilio», la localización de su archivo

es una tarea fundamental, no como una referencia que se agregue meramente al relato histórico de la nación o como la posibilidad de configuración de una especie de historia paralela a esta. El archivo de las «cinematografías del exilio» nos muestra formas de expresión —documentales y en el terreno de la ficción— capaces de hacernos ver cómo «los acontecimientos históricos tienen varias dimensiones, tienen un dentro, una profundidad, como la vida personal» (Zambrano, 1998: 255). Las múltiples dimensiones de estas cinematografías nos muestran desde formas abiertas de reivindicación y resistencia política, hasta tratamientos y/o formas estéticas que -partiendo de lo personal e íntimo- nos muestra el horizonte de una historia que, no solo le ha pasado a alguien, sino una historia que es nuestra, que sigue pasando sobre cada uno de nosotros y nosotras, que continúa incidiendo sobre las generaciones presentes. Las «cinematografías del exilio» no son, así, algo cerrado: el exilio sigue hablando en ellas, sigue construyendo discursos sobre su encuentro en la historia, en nuestras vidas: donde su relato nos atraviesa como reconocimiento y, también, como reclamo. Siguen creando múltiples líneas de conexión y encuentro.

Este «Des(encuentros)» coloca el foco en aquel lugar, fuera de campo de los discursos de identidad, que dibuja una historiografía de las «cinematografías del exilio hispano e hispanoamericano» que atraviesa lo personal, lo público y lo político. Cinematografías que se anclan —al ser adjetivadas— dentro de las preguntas por la memoria y la historia de las diferentes naciones de las que forman parte, pero que, a la vez, no olvidan la propia sustantividad del exilio que las trasciende. Para ello, buscamos conectar diversos nombres y geografías: Mónica Villarroel (investigadora y ex directora de la Cineteca Nacional de Chile). Guillermo Logar (cineasta, España), Melissa Mutchinick (investigadora, Argentina), Luis Iborra (programador cinematográfico y archivista, México) y Olga Sánchez Tapia (cineasta, México) enlazan sus

respuestas a diversas cuestiones planteadas sobre la recuperación de las «cinematografías del exilio»: su lugar en la historiografía, sus relaciones con la memoria y los procesos de transición democrática, sus formas estéticas que dan lugar a una expresión personal atravesada por la historia, así como sus ecos en los modos de producción actuales del cine. Con sus respuestas, crean diversos puntos de fuga que se dispersan y se cruzan en esa multiplicidad de espacios y tiempos presentes en todos los exilios.

#### REFERENCIAS

Aub, M. (1995). La gallina ciega: diario español. Barcelona: Alba.

Balibrea, M. P. (coord.) (2017). Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Madrid: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche* en sciences sociales, 89, 3-46. https://doi.org/10.3917/arss.p1991.89n1.0003

Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

Dickhaut, K. (2005). Intermedialität und Gedächtnis. En A. Erll, A. Nünning, H. Birk y B. Neumann (eds.), Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven (pp. 203-226). Berlín/Nueva York: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110908435.203

Elsaesser, T. (1997). El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del Cine. Valencia: Episteme.

Higbee, W., Lim, S. H. (2010). Concepts of Transnational Cinema: Towards A Critical Transnationalism in Film Studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.1.1.7/1

Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, 30(4), 36-47. https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36

Hjort, M., MacKenzie, S. (2000). Cinema and Nation. Londres: Routledge.

- Mira Delli-Zotti, G., Esteban, F. O. (2008). Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine. *Athenea Digital*, 14, 83-104. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n14.490
- Rosas-Salazar, V. (2024). Not from Here, Not from There: A First-Person Perspective on Chilean Exile in Cinema. En Espinoza Garrido, L., Gebauer, C. y Wewior, J. (eds.), Mobility, Agency, Kinship: Representations of Migration Beyond Victimhood (pp. 57-79). Cham: Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-60754-7\_3
- Rosen, P. (1995). El concepto de cine nacional en la «nueva» era «mass mediática». En M. Palacio y S. Zunzunegui (coords.), El cine en la era del audiovisual (pp. 115-149). Madrid: Cátedra (colección Historia General del Cine, vol. XII).
- Schmidt-Welle, F., Wehr, C. (eds.) (2015). *Nationbuilding* en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Shaw, D., De la Garza, A. (2010). Introducing *Transnational Cinemas*. *Transnational Cinemas*, 1(1), 3-6. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.1.3/2
- Sorlin, P. (1997). ¿Existen los cines nacionales? Secuencias. Revista de Historia del Cine, 7, 33-40. https://doi.org/10.15366/secuencias1997.7.008
- Spiller, R. (2023). Archivos en movimiento: teorías, po/ética y el cine documental. En G. Brede y R. Spiller (eds.), Archivos en transición. Memorias colectivas y usos subalternos (pp. 37-62). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Zambrano, M. (1998). Delirio y destino: los veinte años de una española. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

# discusión

I. Atendiendo a la tradicional lectura en clave nacional de la historia del cine, ¿qué lugar ocuparían las denominadas «cinematografías del exilio» en la construcción de esta historiografía? ¿Existe una recuperación de estas obras y de sus creadores/as como propios/as de los países de origen o se entienden como pertenecientes a los países de acogida y, con ello, son en parte ajenas?

#### Mónica Villarroel

Es posible reflexionar sobre estas cinematografías a partir del concepto de cine transnacional, donde los límites entre lo nacional y lo extranjero son más difusos. Esta idea no excluye lo nacional, sino que permite entrelazarlo, observar experiencias, prácticas y registros fílmicos que involucren situaciones de tránsito, movilidad y flexibilidad de las fronteras políticas, culturales y estéticas. José Miguel Palacios, en «Exile, Archives, and Transnational Film History: The Returns of Chilean Exile Cinema» (2022), ha utilizado esta categorización para el caso del cine del exilio chileno. Estas cinematografías pueden completar una historiografía que aún está en proceso de escritura. Concuerdo con Palacios en el sentido de la necesidad de poner en cuestión el paradigma de lo nacional y entender estas producciones en un espacio de pertenencia que los incluye, los recupera como propios y reconoce otros

vínculos con los países de acogida. Pero el gran problema de la recuperación es la dispersión. Archivos de países como Suecia. Canadá. Alemania. Francia. Cuba, en alguna medida España y otros, jugaron un rol clave en la salvaguarda de producciones cinematográficas. Los archivos nacionales han hecho el esfuerzo del camino del retorno mediante acuerdos. de colaboración entre entidades cinematecarias. bajo el concepto de repatriación, considerando este cine como patrimonio nacional. Me tocó dar continuidad e impulsar esas acciones mientras fui directora de la Cineteca Nacional de Chile (2015-2022). Hasta el año 2023 se habían recuperado 115 películas y registros desde ocho países. A ello se suman los depósitos voluntarios de los propios cineastas. Poco a poco se han digitalizado y puesto en acceso en línea, pero no es suficiente. Por ejemplo, la filmografía de Raúl Ruiz está en archivos de Francia, Portugal y Estados Unidos.

149

#### Guillermo Logar

Por un lado, en mi experiencia con el desarrollo de proyectos sobre temas de memoria tanto para televisión como para cine en España, nuestra industria muestra una clara falta de interés en la recuperación de nuestro pasado. Existen guionistas, directores y algunos productores independientes que han dedicado décadas a sacar adelante proyectos que abordan episodios de los últimos ochenta años de nuestra historia. Pocos de esos proyectos acaban realizándose a pesar de su esfuerzo. Desde el punto de vista institucional. no veo cambios sustanciales independientemente de quien gobierne. Es un tema que supera a todos. El tema de la memoria en el audiovisual de nuestro país es una auténtica carrera de obstáculos que resulta casi insalvable para cineastas que operan en los márgenes, como es mi caso. Pensemos además que los esfuerzos del actual gobierno progresista por situar la memoria histórica y la cultura en el centro de su acción política son, en el mejor de los casos, demasiado lentos para enfrentar los desafíos inmediatos, y en el peor, insuficientes, ya que tienden a desvanecerse antes de lograr un cambio real. Por otro lado, y por destacar la extraordinaria labor de otras instituciones y sus equipos, gracias a la Filmoteca Española, el Festival de San Sebastián o el Museo Reina Sofía, en los últimos años, hemos podido disfrutar de ciclos dedicados a figuras como José María Berzosa, ver Los ángeles exterminados (Michel Mitrani, 1968) escrita por Bergamín y disfrutar de una versión restaurada de Surcos (1951) de José Antonio Nieves Conde entre otros grandes logros.

Necesitamos un gran plan de país que impulse la recuperación de la memoria del exilio. Una estrategia integral que unifique los esfuerzos de individuos, escuelas, administraciones y gobierno. Pero este debate ni siquiera está encima de la mesa. Un ejemplo: en 2024 se conmemoran los 85 años del exilio español en México. Curiosamente, el país que nos acogió ha organizado más actividades conmemorativas que nosotros. ¿No resulta sorprendente?

#### Melissa Mutchinick

Considero que en lo que hace a la historiografía del cine, la cuestión del origen de las películas producidas desde el exilio de sus realizadores/ as, forma parte de un conjunto de problemáticas que conlleva el exilio en sí mismo. En este sentido creo que las películas corren la misma suerte que las personas exiliadas, pierden de alguna manera su lugar de pertenencia, o pertenecen un poco a ambos mundos. Hasta el momento no veo que haya surgido una intención política y cultural por recuperar estas obras como parte del acervo nacional de sus países de origen. Existen, sí, algunos estudios particulares. Por ejemplo, en Argentina la investigación de Javier Campo Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984) (2017), donde hace un relevamiento de las películas realizadas desde el exilio durante la última dictadura cívico militar en argentina. Creo que traer esta cuestión al momento de pensar las historias de los cines nacionales resultaría muy enriquecedor para comprender los contextos sociales y políticos que atañen a las producciones cinematográficas, teniendo en cuenta que el siglo XX está trazado por historias de migraciones y exilios.

#### Luis Iborra

En el caso del exilio español en el cine mexicano, que es el que más conozco, creo que solo en casos muy anecdóticos se pretendió hacer un cine desde el exilio hablando del exilio, como fue el caso de En el balcón vacío (1962), de Jomí García Ascot, o Los republicanos españoles en el exilio (1984), dieciséis cortometrajes de Carlos Velo. En general, la mayoría de autores, intérpretes y técnicos se integraron en México de pleno, en lo legal muchos adquirieron la nacionalidad. En lo estético y narrativo se adaptaron a temáticas, sus culturas y sus problemáticas desde sus propias perspectivas, realizando películas en esencia tan mexicanas como las realizadas por autores nativos, como es el caso de Luis Buñuel, Luis Alcoriza o

el propio Carlos Velo. Por otro lado, hubo realizadores no tan renombrados con cientos y decenas de películas mexicanas de éxito en sus filmografías como son Jaime Salvador, José Diaz Morales o Miguel Morayta, o actores que forman parte de la memoria cinematográfica mexicana como Ángel Garasa, Miguel Arenas, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Prudencia Grifell o Julio Villareal, compositores como Antonio Díaz Conde que compuso partituras para más de doscientas películas, incluidas las primeras y últimas de Emilio «El Indio» Fernández, también hubo casos que crearon escuela y cambiaron ciertas maneras en las que la industria del cine mexicana trabajaba, como es el caso de Josep Renau, quién realizó carteles para más de doscientas películas en México e introdujo la técnica de la pistola de aire comprimido y se convirtió en un referente plástico en publicidad de la cinematografía del cine de oro.

#### Olga Sánchez Tapia

Para situar la cinematografía del exilio en la construcción historiográfica se tienen que tomar en cuenta dos factores: el género, es decir, si es documental o ficción. Y la temporalidad, es decir, si es una historia que podría considerarse actual o de época. En el primer caso el material de registro actualmente tiene la posibilidad de darse a conocer inmediatamente atendiendo a la realidad del momento como un acto de denuncia. En el segundo caso, toma cierto tiempo asimilar los hechos históricos y desarrollar una historia a partir de estos, es por esto que el resultado se puede situar en cualquier lugar de dicha construcción y cobra un significado distinto para cada una de las personas que se sienten relacionadas al contenido. Esa es precisamente la paradoja de las personas exiliadas, siempre van a pertenecer a los países de origen, pero también pertenecen a los países de acogida, sintiéndose ajenas a los dos lugares. Pero este no es el caso de las obras cinematográficas, ya que el cine es universal, no tiene fronteras.

# 2. ¿En qué medida el cine del y sobre el exilio puede identificarse como una fuente de memoria/testimonio que se contrapone a los discursos históricos oficiales?

#### Mónica Villarroel

El cine del y sobre el exilio no solo es una fuente de memoria/testimonio (que no necesariamente se contrapone a los discursos oficiales, que también son diversos), sino que es un relato otro tanto desde lo colectivo como desde la experiencia individual, desde lo personal a lo social y contribuye a elaborar esa memoria. Entre otras, cinematografías de Angelina Vásquez en Finlandia, Marilú Mallet en Canadá, Orlando Lübbert en Alemania, Claudio Sapiaín en Suecia, Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz en Francia y tantos otros, abren el abanico desde miradas diversas.

#### Guillermo Logar

El audiovisual es una de las principales fuentes de conocimiento sobre la realidad, al igual que la literatura. En este contexto, merece especial mención el libro *Los rojos de ultramar* (2004), de Jordi Soler, una de las obras recientes más impactantes sobre la experiencia del exilio. El cine en España, a pesar de su enorme valor como herramienta para comprender nuestra realidad, sigue siendo subestimado como instrumento de cambio social. El discurso oficial, independientemente de quién esté en el poder, sigue controlado por los mismos actores de siempre. En 2024 no se controlan las películas desde el Ministerio de Información y Tu-

rismo. No hace falta. Son las propias plataformas y televisiones privadas las que, buscando únicamente la rentabilidad, han construido una cadena de montaje de productos insustanciales *para todos los públicos* en la que no cabe la reflexión, la ruptura, o la política. Un cine blanco para una sociedad anestesiada.

#### Melissa Mutchinick

En todas las medidas. Si bien pueden funcionar en diferentes grados, dependiendo del abordaje de la temática o la forma que adquiera cada película. Me parece importante marcar aquí la diferencia entre lo que refiere a las películas del exilio, es decir, aquellas que fueron producidas durante el exilio de sus realizadores/as, y las que hablan sobre el exilio. En el primer caso, son sus propias condiciones de producción las que les dan su carácter de testimonio: son la materialidad concreta de la imposibilidad de haber sido realizadas en sus países de origen, la imposibilidad, así también, de profesionales de la industria cinematográfica de seguir trabajando en su país, corriendo incluso peligro de vida. En el segundo caso, películas que abordan el tema del exilio, conforman manifiestamente una fuente de memoria a través de las distintas miradas v formas de transitar los exilios. los lugares comunes y las vivencias particulares, o cómo repercute el exilio en la vida de las personas, así como en el entramado familiar.

En ambos casos, contribuyen a la construcción colectiva de la memoria de los pueblos, a partir de los relatos de un suceso que conforma gran parte de la historia de los países latinoamericanos y europeos como lo es el exilio. De qué modo se contraponen a los discursos oficiales instaría ya a analizar cada una de estas películas en sus singularidades políticas, estéticas y discursivas.

#### Luis Iborra

Creo que una parte del cine del exilio representa una mirada completamente libre de muchos autores que jamás hubiese sido posible de haberse quedado en la España franquista. Gracias al exilio, pudieron disfrutar del desarrollo y libertades que había en el México de las décadas de los treinta a los setenta, [lo que les permitió] tratar y desarrollar temas que, con la censura española no hubiesen visto la luz. [Todo ello] a pesar de que también tuvieron que enfrentarse a los problemas de integración laboral por el sistema de sindicatos establecido en México, así como a su censura institucional. Con todo, cineastas como Luis Buñuel pudieron desarrollar su carrera con oficio y llegar a romper esquemas con obras como Nazarín (1959), Los olvidados (1951), Viridiana (1961) o El ángel exterminador (1962). Saliendo del caso mexicano, creo que uno de los directores españoles exiliados en Francia, José María Berzosa, por su tipo de cine documental y político, podría ser un ejemplo perfecto para identificarse como una fuente de memoria que contrapone los discursos históricos oficiales. Con su documental ¡Arriba España! (1976), estrenado un año después de la muerte del dictador y filmado en clandestinidad, es uno de los mayores exponentes del documental político contra el régimen franquista. O también su documental sobre la dictadura de Pinochet, Pinochet y sus tres generales (Pinochet et ses trois généraux). filmado en 1973 y estrenado en 2004.

#### Olga Sánchez Tapia

En tal medida que es la principal razón para hacer este tipo de cine. No solo ayuda a visibilizar y concientizar, sino también en muchos casos ayuda a sanar. Es, mediante el arte, que muchas personas son capaces de sobrellevar la dura realidad que los llevó al exilio.



# 3. ¿Qué papel juegan o pueden jugar las «cinematografías del exilio» en los procesos de regreso, reconciliación o transición democrática en los países iberoamericanos y en España?

#### Mónica Villarroel

El Festival de Cine de Viña del Mar del 90. Festival del reencuentro, permitió, apenas recuperada la democracia, ver por primera vez obras de realizadores chilenos y latinoamericanos exiliados dialogando con quienes se quedaron en el país durante la dictadura. Ello significó el desafío de crear bajo condiciones muy adversas en ambos casos. Si bien la exhibición de estas obras suele ser acotada a festivales, muestras de archivo o instituciones como museos y otras vinculadas a memoria y derechos humanos, estas posibilitan el reencuentro necesario y contribuyen a los procesos sociales de recomposición de lazos y sanación de heridas profundas de nuestros países. Instancias como el Festival de La Habana, Leipzig o Berlín, por mencionar algunos, permitieron a los realizadores latinoamericanos y de otros exilios, exhibir sus obras y tener voz. Lamentablemente, el acceso a estas cinematografías es todavía parcial y el retorno ha sido lento, con el aporte de investigadores como Palacios, que conformó un catálogo, estimando unos 230 films chilenos del exilio, e indagando en los procesos de retorno, o el argentino Mariano Mestman y sus estudios a partir de los archivos del cine del tercer mundo recuperados en Canadá, sobre los Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema, realizados en Montreal en 1974, entre otros proyectos que contribuyen a esos procesos, como el trabajo que realicé junto a Isabel Mardones sobre el cine chileno en Alemania, Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado (2012).

## Guillermo Logar

Una tarea crucial es acercar este cine a las nuevas generaciones. Para ello, se necesitan más ciclos, conferencias, una mayor difusión en las escuelas y la incorporación de cursos temáticos, especialmente en las escuelas de cine. Es urgente cambiar la percepción sobre la memoria histórica entre to-

das las generaciones de cineastas que coexistimos en este momento crítico para nuestro país. Esta es una tarea en la que todos debemos involucrarnos. Además, en España tenemos la oportunidad de intercambiar experiencias con las comunidades de cineastas de Argentina y Chile, que tienen mucho que enseñarnos sobre los procesos de transición democrática y su reflejo en el audiovisual.

#### Melissa Mutchinick

No lo sé, no sabría precisar si juegan un papel determinado en ese sentido. Pero creo que son procesos diferentes el de regreso o transición hacia un estado democrático, al de reconciliación. En lo personal, la noción de reconciliación me resulta peligrosa, pues asume en su interior una idea de borrón y cuenta nueva, de olvido y perdón, que va justamente en contra de la construcción de la memoria de los pueblos. Es difícil pensar en la posibilidad de una reconciliación cuando hay crímenes de lesa humanidad aún sin ser juzgados, personas apropiadas que aún desconocen su historia y verdadera identidad, o cuerpos desaparecidos a los que no se les puede dar sepultura. En todo caso, pienso que las «cinematografías del exilio» contribuyen a la construcción del pensamiento crítico, dando visibilidad a las distintas violaciones de derechos humanos ejercidas por los gobiernos represivos, o bien postulándose desde un cine de denuncia más combativa, habilitando un despertar en algunos sectores de las sociedades, tanto españolas como latinoamericanas, que irían socavando lentamente el poder de los aparatos represivos de los estados dictatoriales.

#### Luis Iborra

Creo que deberían jugar un papel mucho más importante del que lo hacen actualmente, ya que apenas se conocen estas cinematografías o al menos no se relacionan con el exilio como tal. Desde

el lado mexicano, se adoptan como propias y no se da relevancia al origen de los exiliados y, desde el lado español, siento que hay una mezcla de desinterés y desconocimiento. Yo mismo, apenas conocía a gran parte de las personas exiliadas que fueron parte de la industria del cine y a los cientos de películas que conforman estas «cinematografías del exilio» hasta que no me involucré en uno de los proyectos. Creo que es muy importante que se puedan conocer más, porque su riqueza cultu-

ral podría ayudar a revalorizar la percepción que se tiene en los países de origen sobre sus exilios.

#### Olga Sánchez Tapia

Muchas obras cinematográficas no solo son complementarias, sino detonantes de movimientos sociales a favor de los derechos humanos. El poder del cine es inimaginable en este sentido. Dependerá de cada caso y de muchos factores, pero definitivamente juega un papel muy importante.

4. ¿Estas obras son una forma de interpelar o establecer un diálogo tanto con las industrias cinematográficas del país de origen como con su sociedad y cultura u obedecen más a un relato de comprensión personal de la circunstancia del exilio?

#### Mónica Villarroel

Hay relatos íntimos y otros insertos en otras lógicas, dialogando con las industrias de los países que los acogieron. Por ejemplo, la filmografía de Sebastián Alarcón, producida por los estudios estatales Mosfilm, en la ex Unión Soviética, aborda problemáticas universales y locales, algunas muy propias de Europa del este. Otro caso es el de Miguel Littin, exiliado en México, que fue uno de los beneficiados con el Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica de ese país impulsado por el gobierno de Luis Echeverría, obteniendo un alto financiamiento para películas como Actas de Marusia (1975), poco común y similar a cintas mexicanas como Canoa, de Felipe Cazals, del mismo año. Carmen Castillo, exiliada y luego radicada en Francia, ha realizado documentales muy personales sobre el golpe en su país como Calle Santa Fe (2007) y otros que hablan de la experiencia colectiva del asilo en la embajada de Francia en Chile, realizada para la televisión de ese país. No creo que estas películas busquen interpelar o establecer diálogos de manera consciente, pero las películas realizadas en el propio Chile también han abordado y aún trabajan los temas del golpe, el trauma y los derechos humanos.

#### Guillermo Logar

El cine es la forma en que un cineasta expresa su vida interior. Sus dudas y sus miedos. Aunque refleja su experiencia personal, esta puede resonar profundamente con otros exiliados que se verán reflejados en la pantalla. Los destinos del exilio son variados, pero el dolor, la tristeza y esa sensación de estar «transterrado», como lo describió José Gaos, son experiencias que seguramente comparten de manera muy similar. Son universales.

#### Melissa Mutchinick

Entiendo que todas las películas son una forma de diálogo con su época, incluso las que podríamos considerar más polémicas. En estas obras en particular creo que, además, hay una búsqueda intencionada por conformarse como una instancia de interpelación y de reflexión, como formas de pensamiento y de construcción colectiva, que se va tejiendo a través de las diferentes historias particulares. Los relatos personales tejen la trama de la historia, es decir, son las pequeñas historias individuales las que nos permiten comprender la dimensión de aquellos acontecimientos que marcan la historia en términos generales.

#### Luis Iborra

Podrían fomentar un dialogo si hubiera cierta difusión de estas obras en los países de origen, o incluso en las poblaciones de origen de los exiliados, colaborando a ampliar la cultura hacia el país receptor y ayudando a preservar la memoria de estas personas que hicieron grandes carreras en el mundo del cine en países distintos al suyo. Precisamente, la gran cantidad de obras generadas por exilio y su inmensa diversidad, serían una herramienta muy valiosa para establecer esos diálogos culturales que fomenten un mayor conocimiento intergeneracional.

#### Olga Sánchez Tapia

Las dos cosas. La retroalimentación dependerá de las estrategias de comunicación que se generen en torno a la obra. En mi caso, el diálogo con el público posterior a las proyecciones cinematográfica es básico y demuestra de manera inmediata el grado de conexión que existe entre la audiencia y la obra. Es impresionante el nivel de empatía que logra generar una película, y la proyección interna que se desarrolla en cada persona, sobre todo cuando la temática no es ajena.

# 5. Las «cinematografías del exilio» comparten preocupaciones, tratamientos y/o formas estéticas comunes en su narrativa fílmica? De ser así, ¿cuáles serían?

#### Mónica Villarroel

En el caso chileno, que es el que más conozco, lo que primó fue la diversidad temática y estética, resultado de modos de producción muy distintos. En un principio el golpe de Estado, el trauma y la denuncia de los crímenes de la dictadura fueron una preocupación común, pero luego el eje de los relatos se diversificó, aunque la propia condición del exilio fue una constante. Como mencioné. hubo quienes realizaron largometrajes de costos elevados apoyados por estudios estatales y otros que trabajaron de modo independiente o bajo el alero de institutos fílmicos o canales de televisión europea. Raúl Ruiz realizó varias producciones con el INA en Francia, pero hay películas en vídeo o en 16mm filmadas por colectivos que no revelaron sus autorías, algunas conservadas en España. Otros relatos de experiencia del exilio tan personales como las películas de Antonio Skármeta, enlazadas con la literatura o el teatro, representan búsquedas muy distintas.

#### Guillermo Logar

Me remito a la respuesta anterior.

#### Melissa Mutchinick

Creo que sí, si bien no encuentro un rasgo esencial que las determine. Hay una especie de clima común que las envuelve, que tiene que ver con una mirada singular volcada sobre el mundo que representan. El espacio, los lugares por los que transcurren las historias toman un protagonismo especial (las calles, la arquitectura, la dinámica de las ciudades). Sin embargo, los tratamientos y formas estéticas pueden ser variados, y depende también de si nos referimos a películas de ficción o documental. Entre las últimas veo ciertas estrategias o recursos que se repiten, como el trabajo con material de archivo de diversa procedencia, en muchos casos archivos familiares como audios en cassettes, cartas, fotografías, película caseras o videos.

#### Luis Iborra

Si algo comparten, para mí, es la capacidad de colaboración e incorporación de compatriotas a los rodajes, ya que muchas de estas películas surgen de las colaboraciones entre varios guionistas, pero hubo actores, directores de producción, autores de bandas sonoras, cartelistas, productores y críticos cinematográficos. Y muchas, muchas de estas pe-

lículas se relacionan entre sí porque varios de sus miembros artísticos o técnicos son exiliados. En las filmografías más actuales podríamos encontrar muchos más lazos y similitudes, puesto que la mayoría de estas obras cinematográficas nacen en mayor o menor medida con la voluntad de preservar y difundir la memoria de personal de ciertos individuos, sobre todo aquellos que tuvieron cierta relevancia en el ámbito cultural, científico o académico.

#### Olga Sánchez Tapia

Preocupaciones definitivamente: generalmente la preocupación por dar a conocer una historia que interpela a la defensa de los derechos humanos. Tratamientos no necesariamente, aunque puede haber similitudes. Formas estéticas no creo, ya que cada obra es una cuestión tan personal que difícilmente pueden parecerse en demasía.

# 6. Dentro del ámbito de la producción y la realización actual, ¿qué caracteriza al cine del exilio?

#### Mónica Villarroel

La temática del exilio sigue presente con interesantes documentales de los hijos de la diáspora o de descendientes de víctimas de las dictaduras en el continente, que traen nuevas miradas. Además, incluyo a los realizadores que se quedaron fuera y que vuelven sobre el golpe de Estado con enfoques autobiográficos como el caso de Emilio Pacull, u otros como Patricio Guzmán, también radicado en Francia, pero que sigue filmando en Chile documentales con foco en los derechos humanos y la memoria. Si bien el exilio puede hablarnos de la condición diaspórica, se produjeron cortos, medios y largometrajes documentales, de ficción y de animación que no hemos podido conocer del todo. Pero hoy tenemos una idea más amplia del cine del y sobre el exilio. Y cierro con el ejemplo de La historia de un oso (2014), cortometraje de animación dirigido por Gabriel Osorio, ganador de un Óscar, inspirado en el exilio del abuelo del realizador, Leopoldo Osorio, en Inglaterra, donde formó una nueva familia después de haber estado encarcelado dos años durante la dictadura.

#### Guillermo Logar

En cuanto al tema del exilio español del siglo XX, no me atrevería a definir una etiqueta de «cine del exilio» en la actualidad. Sin embargo, el exilio como temática sigue muy presente en el cine

contemporáneo. La definición del exilio debe comprender que los motivos políticos que mueven a una persona a abandonar su hogar incluyen también las terribles circunstancias económicas que vienen dadas por la mala gestión política en los países de origen, y en los países del llamado primer mundo. Todo forma parte del mismo problema. Es un tema que sigue inspirando a los cineastas. Ahí tenemos las recientes Yo capitán (Io, Capitano, 2023), de Matteo Garrone, o toda la obra de Kaurismäki y el cine mexicano contemporáneo, con películas como La jaula de oro (2013), de Diego Quemada-Díez. En el caso de España, tenemos que recordar de dónde venimos para repensar nuestro papel como país de acogida. Las recientes polémicas en torno a la inmigración son inaceptables y no podemos permitir que ese discurso de odio, con datos falsos y profundamente inhumano siga permeando al resto de la sociedad. El cine debe jugar un papel fundamental en las guerras culturales que, a mi pesar, está ganando la extrema derecha internacional.

#### Melissa Mutchinick

En los últimos años, percibo un incremento y un especial interés por la temática del exilio en diversas producciones artísticas, no solo audiovisuales, sino también literarias o escénicas, entre otras. Algo que creo que caracteriza a estas nuevas pro-

ducciones, entre otras cosas, pero que quisiera destacar acá particularmente, es la voz de lxs hijxs del exilio. Sus experiencias y vivencias y cómo el exilio de sus madres y/o padres marcaron su historia y su identidad (en muchos casos habiendo nacido en el país de acogida de sus familias). Me parece muy importante este enfoque en el tema de las infancias del exilio, dado que amplía y expande la dimensión del exilio y las consecuencias que trae en las diferentes generaciones. En los libros de Laura Alcoba que continúan la trilogía iniciada con La casa de los conejos (2007), El azul de las abejas (2014) y La danza de la araña (2017), la voz de la narradora es esa misma niña (la propia autora) viviendo ahora en el exilio, debiendo adaptarse a otra cultura, otra lengua, y creciendo entre dos mundos. Películas como La guardería (Virginia Croatto, 2015), El (im) posible olvido (Andrés Habegger, 2016), Partidos, voces del exilio (Silvia Di Florio, 2022) o Crónicas de un exilio (Pablo Guallar y Micaela Montes Rojas, 2023), son algunos documentales que abordan, de manera central o secundaria, las experiencias del exilio en esta segunda generación, narradas en primera persona por la voz de sus protagonistas, y en las que se expone cómo el exilio repercute y atraviesa todo el entramado familiar.

#### Luis Iborra

Respecto a la producción actual, al menos considerando los últimos veinte años, creo que la tendencia ha ido más a contar las historias personales de algunos de los tantos exiliados, centrando la narración fílmica en torno a las vidas, experien-

cias y/u obras artísticas de personajes relevantes, a veces, también desde la perspectiva íntima y personal de los descendientes del exilio, contando en estos casos con una mirada completamente diferente y particular, como son los casos de Laura Gárdos Velo o Juan Francisco Urrusti. Además, siento que hay otra corriente o iniciativa, en la que se ha prodigado más la producción fílmica entorno al exilio, que sería mediante el apoyo institucional. Televisiones públicas e instituciones culturales (como Canal22. TVUNAM. Filmoteca de la UNAM, Canal Once, Filmoteca Española o TV de Galicia) han sido impulsoras, a veces desde la producción, coproducción y/o incluso la realización, de obras significativas en torno a figuras relevantes del exilio.

#### Olga Sánchez Tapia

Siento que, si hay un común denominador en el cine del exilio, es la intimidad. Como mencioné anteriormente, la gran mayoría son historias muy personales y eso se nota. ■

#### **REFERENCIAS**

Campo, J. (2017). Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984). Buenos Aires: Ciccus.

Palacios, J. M. (2022). Exile, Archives, and Transnational Film History: The Returns of Chilean Exile Cinema. *The Moving Image*, 22(2), 29-58. Recuperado de https://muse.jhu.edu/pub/23/article/887026/pdf

Soler, J. (2004). Los rojos de ultramar. Madrid: Alfaguara.

157

# **I** conclusión

# MATEI CHIHAIA ANDREA LUQUIN CALVO

Si bien la historiografía de las «cinematografías del exilio» parte de la necesaria recuperación de su archivo, esta recuperación se encuentra más allá del mero registro de su presencia o su testimonio, para adentrarse en las formas de reapropiación y reconocimiento que, como parte fundamental para la construcción de un espacio común, poseen para las sociedades. El lugar que proporcionan las «cinematografías del exilio» a este espacio —como forma de problematización y crítica- cuestiona las narrativas que dependen de un campo artístico nacional, regional o generacional, mostrando un punto de fuga, un relato fuera de campo que, tanto desde lo colectivo como desde las múltiples miradas singulares que contiene, es capaz de enfocar de otra forma la elaboración de una memoria crítica.

La recuperación de dichas «cinematografías del exilio» se encuentra todavía en construcción. Se trata de un camino que se ha realizado a diferentes velocidades dentro de los distintos países hispanos e hispanoamericanos: los casos argentino, chileno y español, que han sido recorridos en las anteriores páginas, así lo atestiguan. En esta reflexión, las preguntas que surgen apuntan directamente a cuestionarnos qué memoria y qué fundamentación democrática deseamos construir en nuestras sociedades.

En este horizonte, sin una intención política y cultural clara por recuperar dichas «cinematografías del exilio», el complejo lugar de crítica y reflexión que ayudan a construir se enfrenta a su reducción o desaparición. A su paso como mero fenómeno de cineteca o de festival en nuestras sociedades, se suma su reflejo —dentro del cine actual— en narrativas o figuras que pueden ser fácilmente incorporadas a las historias hegemónicas de reconciliación nacional, dentro del consumo mainstream de las grandes productoras y plataformas. Ello termina por desarticular su capacidad crítica en productos que son pensados para el consumo antes de ser concebidos para la recuperación de la memoria de dichos exilios y, con ello, del potencial que estas cinematografías contienen, como toda mirada que realizada desde el afuera, nos proporciona sobre nosotros mismos.

Con todo, los espacios de encuentro, las líneas de fuga y conexiones abiertas por las «cinematografías del exilo» siguen presentes, tanto en aquellos lugares que las recibieron y las reconocen como propias, en los cineastas actuales que abordan su memoria y su propia relación con el tema del destierro, en las nuevas producciones cinematográficas realizadas por las denominadas segundas y terceras generaciones del exilio, así como en el descubrimiento de sus conexiones con otros exilios y realidades desplazadas por la violencia y la inmigración de nuestro siglo XXI a las que, también, enfoca el cine. Es ahí, en todos estos lugares, donde las «cinematografías del exilo» nos siguen atravesando aún con su relato, recordándonos el reclamo por su pleno reconocimiento. ■

#### **CREACIONES FUERA DE CAMPO**

#### Resumen

La presente sección de «(Des)encuentros» muestra algunas reflexiones realizadas alrededor de las denominadas «cinematografías del exilo», en los contextos argentino, chileno, español y mexicano, enmarcándolas dentro de la paradoja que representa su historiografía, al tratarse de cinematografías que se desarrollan fuera del espacio y tiempo del Estado-nación que las identifica. Mónica Villarroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra y Olga Sánchez Tapia responden a las cuestiones formuladas con relación al lugar que estas «cinematografías del exilo» ocupan en la conformación de una historia del cine en clave nacional, la relevancia de su recuperación e identificación como una fuente de memoria y/o testimonio, su papel en los procesos de recuperación democrática, su realización desde el relato colectivo o personal, así como sus formas de expresión estética y su influencia y legado en las actuales producciones sobre la temática del exilio.

#### Palabras clave

Cinematografías del exilio; Historiografía; Memoria; Recuperación; Exilio español; Exilio argentino; Exilio chileno; Exilio español en México.

#### **Autores**

Mónica Villarroel es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Investigadora sobre cine chileno y latinoamericano, es autora de los libros Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933) (Lom, 2017) y La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio (Cuarto Propio/Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005), coautora de Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado (Cuarto Propio, 2012) y coordinadora de siete libros sobre cine chileno y latinoamericano. Desde 2015 a 2022, dirigió la Cineteca Nacional de Chile y, actualmente, es académica de la Universidad Alberto Hurtado y del Magíster en investigación para la creación artística de la Universidad Mayor de Chile. Contacto: monicavillarroelm@gmail.com

#### **CREATIONS OUT OF FRAME**

#### Abstract

This section of "(Dis)Agreements" offers some reflections on the so-called "exile films" made in the Argentinian, Chilean, Spanish and Mexican contexts, framing them in terms of the paradox represented by their historiography, as film traditions that developed outside the spatio-temporal context of the nation-state they are identified with. Mónica Villarroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra and Olga Sánchez Tapia respond to questions regarding the role that these exile films have in shaping a "national" film history, the importance of their recovery and identification as sources of memory and/or testimony, their contribution to democratic restoration processes, their construction based on collective or personal narratives, their techniques of aesthetic expression and their legacy and influence on contemporary films dealing with the subject of exile.

#### Key words

Exile films; Historiography; Memory; Recovery; Spanish exile; Argentinian exile; Chilean exile; Spanish exile in Mexico.

#### Authors

Mónica Villarroel holds a PhD in Latin American Studies from Universidad de Chile. She is a researcher on Chilean and Latin American cinema, the author of the books *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil* (1896-1933) (Lom, 2017) and *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto Propio/Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005), the co-author of *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto Propio, 2012) and the editor of seven books on Chilean and Latin American cinema. From 2015 to 2022, she directed Chile's national film library, Cineteca Nacional de Chile, and she currently lectures at Universidad Alberto Hurtado and in the Master's program in Research for Artistic Creation at Universidad Mayor de Chile. Contact: monicavillarroelm@gmail.com

159

Guillermo Logar es documentalista, investigador y profesor en la Escuela Universitaria de Artes TAI y en el Colegio Madrid. Ha desarrollado su carrera en Londres, Nueva York, Madrid y Ciudad de México. Es cofundador de la compañía y productora R. Mutt Society, desde donde impulsa el desarrollo de proyectos escénicos innovadores. Entre 2018 y 2024, ha trabajado como guionista y documentalista para algunas de las productoras más importantes de España, como Salon Indien Films, FeelGood Media, Alégrame el día Films, Prisa Media, The Pool y Secuoya Studios. Su trabajo de investigación se centra en la utilización del cine como herramienta de concienciación política, con especial énfasis en el tratamiento de la memoria histórica en el audiovisual español. Además, es el creador del podcast La España de Ayer, que publica infoLibre, y director del documental Guernica: el último exiliado (2023). Contacto: logar.guillermo@gmail.com

Melissa Mutchinick es docente e investigadora en cine y artes audiovisuales. Es licenciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente, es docente en la cátedra Análisis y Crítica, para la Licenciatura en Artes Audiovisuales, y completa la maestría en Teoría y Estética del Arte, con un proyecto sobre Imagen, Archivo y Memoria en el cine documental. Integra el proyecto de investigación «La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo», dirigido por el doctor Eduardo A. Russo. Ha publicado artículos y reseñas en libros y revistas académicas y presentado conferencias y master class nacionales e internacionales. Integra el Consejo de redacción de la revista académica Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales de la editorial Papel Cosido. Contacto: melissamut@gmail.com

Luis Iborra es programador cinematográfico en televisión, festivales y cineclubes, además de ser archivista, fotógrafo, realizador, editor e investigador. Desde 2022, se encarga de la curaduría y gestión de cortometrajes en el canal de televisión público Mx Nuestro Cine, dedicado al cine mexicano e iberoamericano. Ha ejercido como investigador para La Pizca Film Researcher, revisador y archivista para el Archivo Fílmico Reyes y como preservador digital de acervos videográficos en la Cineteca Nacional de México. Ha trabajado como cámara y editor para distintas organizaciones, como

Guillermo Logar is a documentary maker, researcher and teacher at Escuela Universitaria de Artes TAI and Colegio Madrid. He has pursued his career in London, New York, Madrid and Mexico City. He is the co-founder of the production company R. Mutt Society, where he promotes the development of innovative stage projects. From 2018 to 2024, he worked as a screenwriter and documentary maker for some of the most important production studios in Spain, such as Salon Indien Films, FeelGood Media, Alégrame El Día Films, Prisa Media, The Pool and Secuoya Studios. His research work focuses on the use of cinema as a tool for raising political awareness, with special emphasis on the treatment of historical memory in Spanish audiovisual production. He is also the creator of the podcast "La España de Ayer" produced by infoLibre, and director of the documentary Guernica: el último exiliado (2023). Contact: logar.guillermo@gmail.com

Melissa Mutchinick is a teacher and researcher in film and audiovisual arts. She holds a degree from the Faculty of Fine Arts at Universidad Nacional de La Plata, Argentina. She currently teaches analysis and criticism in the Bachelor's program in Audiovisual Arts and is completing a Master's degree in Art Theory and Aesthetics, with a project on image, archives and memory in documentary cinema. She is a member of the research project team "La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo", directed by Dr. Eduardo A. Russo. She has published articles and reviews in books and scholarly journals and given talks and master classes both in Spain and internationally. She is also one of the editors of the journal Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales published by Papel Cosido. Contact: melissamut@gmail.com

Luis Iborra is a film programmer for television, festivals and film clubs, and also an archivist, photographer, filmmaker, editor and researcher. Since 2022, he has been responsible for curating and managing short films for the public television channel MX Nuestro Cine, dedicated to Spanish and Latin American cinema. He has done research for La Pizca Film Research, revision and archiving for Archivo Filmico Reyes and digital preservation of video collections for Cineteca Nacional de México. He has also worked as a camera operator and editor for various organisations, such as Festival Ambu-

Festival Ambulante, y en producción para diversas ficciones cinematográficas. Fue coordinador del área audiovisual de los proyectos de impacto social en el Foro Shakespeare, como la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla y El77 Centro Cultural Autogestivo. Es fundador del archivo digital Naranjas de Hiroshima. Actualmente, desarrolla «La pequeña filmoteca de Naranjas de Hiroshima», proyecto para compartir su trabajo de investigación y preservación de colecciones fílmicas. Nacido en Alicante, reside en Ciudad de México desde 2011. Contacto: kinoluiggi@gmail.com

Olga Sánchez Tapia estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Intercontinental. Es gestora cultural con experiencia en el ámbito cinematográfico y especialización en los circuitos alternos de exhibición. Durante ocho años, fue directora de programación y coordinadora de cine clubes en Circo 2.12. Ha trabajado en varios festivales y muestras de cine, como Distrital, Bicycle Film Festival, Future Shorts y Muestra Internacional Cine y Movilidad, y eventos culturales, como el Festival del Centro Histórico, el Seminario El Público del Futuro y el Foro Mundial de la Bicicleta. Es cineasta independiente y ha ejercido como guionista, directora, productora, directora de arte y vestuario. *Exilio* (2024), coproducción entre México y Argentina, es su ópera prima. Contacto: olga.s.tapia@gmail.com

Matei Chihaia es catedrático de Literatura Románica en la Bergische Universität Wuppertal desde 2010. Ha sido profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Quito, y en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Desde 2011, es coeditor de Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisziplinary E-Journal for Narrative Research y, de 2020 a 2024, fue codirector de la red internacional de investigación «El legado literario y filosófico del exilio español en México», apoyada por la Fundación Alemana para la Investigación (DFG). Asimismo, es autor del libro colectivo Caminos cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina (Iberoamericana, 2023). Contacto: chihaia@uni-wuppertal.de

lante, and in production on various fiction films. He was the coordinator of the audiovisual area on social impact projects at Foro Shakespeare, such as Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla and El77 Centro Cultural Autogestivo. He is the founder of the Naranjas de Hiroshima digital archive and is currently developing the project "La pequeña filmoteca de Naranjas de Hiroshima", to share his research and film collection preservation work. A native of Alicante, he has been living in Mexico City since 2011. Contacto: kinoluiggi@gmail.com

Olga Sánchez Tapia studied Communication Sciences at Universidad Intercontinental in Mexico City. She is a cultural manager with experience in film and a specialisation in alternative exhibition circuits. For eight years, she was the director of programming and coordinator of film clubs at Circo 2.12. She has worked for several film festivals and cycles, including Distrital, Bicycle Film Festival, Future Shorts and Muestra Internacional Cine y Movilidad, as well as cultural events such as Festival del Centro Histórico, Seminario El Público del Futuro and Foro Mundial de la Bicicleta. She is an independent filmmaker who has worked as a screenwriter, director, producer, art director and costume designer. Exilio (2024), a Mexico-Argentina co-production, is her first film. Contact: olga.s.tapia@gmail.com

Matei Chihaia has been the Chair of Romance Literature at Bergische Universität Wuppertal since 2010. He has also been a visiting professor at various universities, including Universidad Andina Simón Bolívar in Quito, Ecuador, and Universidad Nacional de La Plata in Argentina. Since 2011, he has been co-editor of Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisziplinary E-Journal for Narrative Research. From 2020 to 2024, he co-directed the international research network "The Literary and Philosophical Legacy of Spanish Exile in Mexico", supported by the German Research Foundation (DFG). He is also one of the editors of the collective book Caminos Cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina (Iberoamericana, 2023). Contact: chihaia@uni-wuppertal.de

161

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

Andrea Luquin Calvo es doctora en filosofía por la Universitat de València. Acreditada como Profesora Titular por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), fue ganadora del II Premio «Presen Sáez de Descatllar» y de la X Beca-Premio «Hablo como Hombre» de la Fundación Max Aub. Ha sido beneficiaria del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) en su programa de estancias de investigación (Bergische Universität Wuppertal, 2024) y del programa BEST de la Generalitat Valenciana (2022). Autora del libro Remedios Varo: el espacio y el exilio (Universidad de Alicante, 2009), es también secretaria de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español (RIEFE). Actualmente, es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contacto: andrea.luquin@ professor.universidadviu.com

#### Referencia de este artículo

Villarroel, M., Logar G., Mutchinick, M., Iborra, L., Sánchez Tapia, O. (2025). Creaciones fuera de campo. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 143-162.

Andrea Luquin Calvo is a Senior Lecturer accredited by the Spanish National Agency for Quality Assessment and Accreditation (ANECA). She holds a PhD in Philosophy and won the Second Presen Sáez de Descatllar Award and the Max Aub Foundation's Tenth "Hablo como Hombre" Scholarship-Prize. She is the recipient of grants from the DAAD (German Academic Exchange Service) research stay program (Bergische Universität Wuppertal, 2024) and the Valencian government's BEST program (2022). She is the author of the book *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009) and also serves as secretary of the International Network for Studies on Spanish Philosophical and Intellectual Exile (RIEFE). She currently lectures at Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contact: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

#### Article reference

Villarroel, M., Logar G., Mutchinick, M., Iborra, L., Sánchez Tapia, O. (2025). Creations out of frame. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 143-162.

Edita / Published by



Licencia / License



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

HACIA UN CINE METAMODERNO: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA EL DEBATE ENTRE METAMODERNISMO Y ESCRITURA FÍLMICA

Aarón Rodríguez Serrano

EL CAMINO DEL IMPOSTOR. MOTIVO Y AUTORREFERENCIALIDAD EN LA GUERRA HA TERMINADO (LA GUERRE EST FINIE, ALAIN RESNAIS, 1966)

Gustavo Montes Rodríguez, Vicente Sanz de León, Saida Santana Mahmut

MEMORY AND ATONEMENT: FORM, TIME AND VOICE IN FILMING OTHELLO

Álvaro Giménez Sarmiento

APUNTES SOBRE Z: JORGE SEMPRÚN Y EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL CINE DE FICCIÓN

Jordi Revert

# HACIA UN CINE METAMODERNO: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA EL DEBATE ENTRE METAMODERNISMO Y ESCRITURA FÍLMICA\*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

#### I. INTRODUCCIÓN

A finales de la década pasada el término metamodernismo comenzó a filtrarse en el campo de la filosofía del arte. Si bien sus orígenes pueden rastrearse alrededor de los años setenta, dentro de la Teoría de la Literatura (Zavarzadeh, 1975: 69), su evolución ha permanecido en sordina hasta que la eclosión de dos trabajos seminales —y, en ciertos sentidos, opuestos— han reiniciado la discusión pública sobre su pertinencia.

En primer lugar, la monografía coordinada por Robin van den Akker, Alison Gibbons y Timotheus Vermeulen (2017) reunió una notable colección de textos que, sin evitar las contradicciones internas y las imprecisiones terminológicas, pretendían dar cuenta de una cierta modificación en la naturaleza de los procesos artísticos en torno a lo que consideraban una nueva «estructura del sentimiento» —structure of feeling, tal y como fue sugerida, que no teorizada, por Robert Williams

en un texto precisamente vinculado a la Teoría del Cine (Williams y Orrom, 1954: 40). En la propuesta de 2017, y a riesgo de simplificar, los diferentes colaboradores convenían en que los cambios tecnológicos sufridos en los últimos veinte años, sumados a las crisis (identitarias, medioambientales, de género, económicas...) de comienzo de siglo habían generado un nuevo ecosistema cultural en el que ya habían florecido una serie de estrategias artísticas con rasgos propios e identificables que podían comenzar a ser estudiadas. Para ello, proponían tres ejes de trabajo: el campo de la historicidad, el de los afectos, y el de la «complejidad» (depth, evanescente etiqueta que no traduciremos aquí con el habitual «profundidad»).

En segundo lugar, y no menos importante, Jason Ananda Josephson Storm publicó en 2021 un exigente trabajo que proponía nada menos que una reformulación completa de todos los campos epistemológicos del saber en torno a un hipotético nuevo estado del conocimiento al que también

llamó Metamodernismo<sup>1</sup> y que caracterizó como una superación de los callejones sin salida terminológicos a los que nos había llevado la deconstrucción, otra en clave ética tras el nihilismo postmoderno y una más en clave política que estaba llamada a reconfigurar nuestra relación entre la realidad, los valores y el conocimiento. El propio Josephson Storm (2021: 289) intentó desvincular su propuesta de la teoría estética de Van den Akker y su equipo, incidiendo en que el uso conflictivo de las etiquetas «modernidad» y «posmodernidad» esgrimidas por el resto de los autores eran a grandes rasgos inoperativas y en que su falta de concreción terminológica condenaba su esfuerzo a acabar generando mayor oscuridad. En su lugar, más que considerar el metamodernismo como un estado cultural presente, proponía todo un nuevo paradigma para ceñir el saber.

En esta dirección, nos gustaría señalar que el objetivo principal de este trabajo es debatir con ambas posiciones desde el campo concreto que nos atañe —la Teoría del Cine—, intentando aprovechar las ventajas teóricas de ambas propuestas para unificarlas con la herencia de los debates ya establecidos dentro del campo de los Estudios Fílmicos. En efecto, las posiciones de Van Den Akker y Josephson Storm son irreconciliables, pero arrojan dos grandes sugerencias sobre las que podemos intentar levantar una síntesis -al fin y al cabo, el propio Josephson Storm se apoya confesamente en un método de trabajo basado en la doble negación hegeliana, por lo que quizá nuestro texto no esté tan lejos de su particular metodología de pensamiento-.

Para ello, debemos convenir en que nos encontramos en un nuevo estado de existencia cultural que ha ido asentándose de manera paulatina en el seno de las sociedades occidentales. Desde los procesos de constante aceleración (maquínica, profesional, medioambiental) que han erosionado lo más concreto de nuestra relación con el tiempo (Tanner, 2022), pasando por la percepción del cuerpo, de los marcos simbólicos que operan

(Català, 2016) o incluso del estatuto mismo de lo que entendemos por verdad audiovisual (Zunzunegui y Zumalde, 2019). No sabemos hasta qué punto este paisaje afectivo responde a esa hipotética «estructura de sentimiento», pero es evidente que ha generado un nuevo estatuto de las imágenes que impacta en el lenguaje cinematográfico y en la manera en la que se crean y se reciben los relatos. Ahora bien, siguiendo a Josephson Storm, no basta simplemente con identificar lo que ocurre bajo una serie de categorías herméticas —el cine quirky (MacDowell, 2017), el cine mumblecore (Bretal, Porta y Zgaib, 2023), el Otro Nuevo Cine Español Femenino (ONCEF) (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022; Guillamón, 2020) o el posdocumental (Català, 2021), pongamos por caso—, que sin duda operan de manera autónoma y han sido ya cartografiadas con éxito. Antes bien, lo complejo de la danza conceptual de nuestros tiempos es aceptar el temblor que surge de esas etiquetas para intentar sistematizar una serie de rasgos que se evaporan, se contradicen, y, sin embargo, operan en lo concreto del interior de las películas. Puede parecer paradójico, salvo que se acepte el reto del saber en nuestros tiempos: renunciar inevitablemente a las posiciones esencialistas pero, a la vez, buscar aquellas conexiones y resonancias entre sucesos aparentemente aislados y en los que, de manera objetivable y analizable (en nuestro caso, mediante el análisis fílmico), surge una foto compleja, de gran calado, sobre el momento en el que vivimos.

La Historia de las Teorías del Cine, por otro lado, no ha podido escapar de este tipo de movimientos contradictorios que erosionaban las etiquetas y generaban todo tipo de malentendidos: Bordwell, Staiger y Thompson (1997) tuvieron que dejar fuera de su célebre canon las obras maestras del Hollywood Clásico para poder extraer rasgos formales comunes. André Bazin (2001) tuvo que replantearse su relación con el realismo a partir del final de *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, 1951). Christian Metz (2002)

comprobó que su «Gran Sintagmática» no resultaba operativa para realizar una lectura correcta de *Pierrot el loco* (Pierrot Le Fou, Jean-Luc Godard, 1965). Estos felices tropiezos, más que suponer errores en un sistema teórico-fílmico, demuestran la enorme complejidad de las realidades del cine y la manera en la que las películas siempre están, si se permite la expresión, un paso por delante de los analistas que intentan aprehenderlas. No sería de extrañar que lo mismo ocurriera con un hipotético «cine metamodernista» que podemos empezar a topografiar aquí, aun a sabiendas de las complejidades que entraña.

Se nos permitirá, además, señalar una breve matización con respecto a la selección del corpus que pretendemos manejar en las siguientes páginas. Como quedará claro, hemos privilegiado la selección de trabajos provenientes de la cinematografía española contemporánea, con breves miradas hacia otros cines periféricos o menos habituales a la hora de constituir cánones y plantear esencialismos cinematográficos varios. La apuesta por un contexto local responde tanto a una voluntad ética -reivindicar el cine español contemporáneo como un interlocutor con la suficiente potencia como para participar activamente en los debates teóricos internacionales— como política -poner en crisis las habituales referencias a las cinematografías y posturas teóricas anglosajonas como brújulas del momento presente—. En efecto, el cine metamodernista en el contexto norteamericano ya ha comenzado a estudiarse a partir de un cierto canon obviamente compuesto por las figuras que consideran más afines (Wes Anderson, Miranda July, Greta Gerwig...), pero nos parece interesante ampliar estos primeros trabajos con obras de procedencia algo más alejada. Del mismo modo, queda pendiente una futura investigación sobre la relación concreta entre metamodernismo y cine español —a partir de las tradiciones, fuentes, evoluciones y contrastes que conforman la historia y teoría de nuestro cinema—, pero semejante empresa es mucho más compleja y la dejamos aquí apuntada para una futura y, esperamos, inminente investigación posterior.

# 2. ¿QUÉ ES EL CINE METAMODERNISTA?

En primer lugar, conviene despejar un error terminológico que viene de lejos: la diferencia entre lo que podríamos llamar el «pensamiento moderno» —esa suma de proyectos unificados o Grandes Relatos que se suceden, peor que mejor, desde el surgimiento de la idea cartesiana del sujeto hasta el supuesto triunfo del capitalismo occidental y el «cine moderno» —ese periodo comprendido entre finales de los cincuenta y principios de los ochenta en el que se despliegan los estilemas y las operaciones temáticas y formales que se oponen al Modo de Representación Institucional, a menudo bajo fórmulas derivadas de la política de los autores (Font, 2002; Martin, 2008). Otro tanto ocurre con el «pensamiento posmoderno» —que puede incorporar desde el proyecto heideggeriano de la destrucción de la metafísica, pasando por la deconstrucción o la lectura que se hizo de esta en la cultura pop, que se enfrentaba irónicamente a cualquier posibilidad de acceder a la verdad y el «cine posmoderno» —con su obsesión por la hibridación, el pastiche y la cita como estrategias discursivas principales—. Ahora bien, y aquí empiezan los problemas, una gran parte de la bibliografía existente sobre el cine posmoderno tiende a centrar su atención no tanto en los mecanismos de significación formal, sino en los «contenidos» o las implicaciones temáticas que parecen surgir de dicha etiqueta -si bien desde posiciones ideológicas tan diferentes como el humanismo laico (Imbert. 2018), la teología fílmica (Orellana y Martínez Lucena, 2010) o los estudios culturales (Deleyto, 2003)-. Nos atreveríamos a sugerir que dicho déficit a la hora de pensar lo más concreto de la forma fílmica posmoderna no es sino una consecuencia lógica de la primacía de las corrientes del análisis fílmico derivadas del posestructuralismo y su particular interés en leer (a favor o en con-

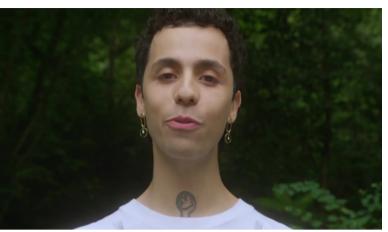
tra) los mensajes ideológicos del cine por encima de sus procesos de significación formal concretos. Hay, por supuesto, notables excepciones como las aproximaciones materialistas de Roberto Amaba (2019) o los textos netamente ensayísticos de Mariel Manrique sobre cine contemporáneo (2024).

Ahora bien, si acudimos a la bibliografía publicada hasta el momento alrededor del metamodernismo, lo primero que llama la atención es la confusión que se arrastra al considerar únicamente el campo del «pensamiento» como el eje principal sobre el que levantar el debate de las artes, considerando el cine o bien como un «ejemplo» sobre el que levantar sus argumentos, o bien como una mera consecuencia de la lucha por las ideas que tiene lugar en una hipotética esfera superior. Dicho con mayor claridad: no se tiene en absoluto en consideración lo específicamente cinematográfico—la forma fílmica—, sino que se somete al cine por enésima vez al inevitable logocentrismo discursivo de las filosofías del arte.

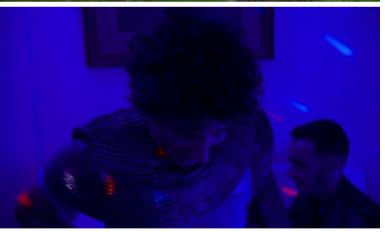
Aunque generalmente obviada desde el campo de la filosofía, en el campo de los estudios fílmicos la situación es bien diferente. El cuestionamiento de las etiquetas cine moderno y cine posmoderno y la manera en la que han podido utilizarse se ha mantenido activa durante los últimos treinta años. Pondremos simplemente unos breves ejemplos: Iván Bort y Francisco Javier Gómez Tarín (2012) ya negaron la posibilidad misma de la evolución de la modernidad fílmica aduciendo a la rarefacción de los estilemas y a la continuidad inevitable de la política de los autores. El mismo año, Carlos Losilla (2012) estudiaba los intersticios del clasicismo para desactivar el relato de una evolución lineal que ha desembocado en su «antihistoria» del cine (Losilla, 2023). Más recientemente, Marta Piñol (Piñol Lloret, 2022) conectó los estilemas principales del vacío del cine moderno con una corriente que claramente desborda los paradigmas de la posmodernidad como el slow cinema (Ferragut y Sharp-Casas, 2023). Estos autores y autoras se suman a propuestas paralelas como las del nuevo «cine romántico» de Annalisa Mirizio (2023), a la del «modernismo internacional» de Howard Finn (2022) y a diferentes voces que están comenzando a sugerir precisamente la idea central del proyecto metamodernista: que se ha generado un puente, una conexión, un diálogo entre los rasgos temáticos y formales del cine moderno y del cine posmoderno.

Aquí debemos detenernos precisamente en el uso que el equipo de Van der Akken otorga a la partícula meta-, y que sitúa no tanto en el sentido habitual que refiere el significado a la reflexión sobre el concepto interno al que se aplica (como en metacine, por ejemplo), sino a la metaxis ( $\mu \epsilon \tau a \xi \acute{\upsilon}$ ) platónica. En nuestro campo, ese meta- funciona como un intento para romper el binarismo que se había establecido implícitamente en las historias del cine entre modernidad y posmodernidad.

La guiebra de los binarismos conceptuales hunde sus raíces en del proyecto deconstructivo de Derrida, pero, al menos en el campo del cine, requiere obligatoriamente de una reflexión que no se quede únicamente en el contenido, sino que descienda a la cuestión específica de la forma. Ofreceré apenas un ejemplo. Orlando, mi biografía política (Orlando, Ma Biographie Politique, Paul B. Preciado, 2023), es una película situada precisamente a medio camino entre las herencias del panfleto político de la modernidad y los mecanismos irónicos del cine posmoderno. Por un lado, la pieza de Preciado es insobornable en su intento de llevar el tema fundamental —la superación de los binarismos de género— a una propuesta estética concreta que traduzca las imposibilidades esencialistas de la propia Historia del Cine. Para ello, no dudará en hibridar mecanismos característicos de la escritura autoral ensavística de los tardosesenta y setenta (la mirada a cámara [Figura 1], o el uso de una voz en off que impone un desarrollo de tesis), con rasgos netamente posmodernos como la reivindicación de lo kitsch (véanse los planos de las estatuas, con su composición hipersubrayada [Figura 02]) o incluso de lo camp (la torpeza y fealdad con la que rueda la fiesta en la consulta [Figura 03]).







Figuras I, 2 y 3. Orlando, mi biografía política (Orlando, Ma Biographie Politique, Paul B. Preciado, 2023)

En ambos casos se puede apreciar, como señalaba anteriormente, que el metamodernismo no es simplemente una cuestión de temas —el cuerpo, la identidad—, ni siquiera de etiquetas/estilos —lo quirky, ya no digamos el cine de mujer, etiqueta directamente incompatible con la supuesta quiebra de los binarismos—, sino que llega directamente a la problemática más fundamental de la escritura cinematográfica. Merece la pena, por lo tanto, intentar recuperar y sistematizar ciertas ideas del cinema contemporáneo a propósito de esta nueva brújula conceptual.

# 3. LA CUESTIÓN DE LAS ESCRITURAS METAMODERNISTAS

La problemática del «retorno de la modernidad» se repite inevitablemente en la bibliografía del campo desde la década de los noventa. En la esfera internacional ya estaba presente en los movimientos de la «nueva cinefilia» (Rosenbaum y Martin, 2011) y su reivindicación de las escrituras de Kiarostami. Jafar Panahi o Hou Hsiao-Hsien. Pero ni siguiera era necesario mirar tan lejos: pronto surgieron antologías de textos que exploraban el mismo fenómeno en territorio europeo (Font y Losilla, 2007) y, más recientemente, en territorio español (Cornejo, 2021). Que las llamadas «cinematografías emergentes» mantuvieron viva una cierta manera de relacionarse con la problemática teórica del realismo o de la autoría es algo sobradamente demostrado, si bien todavía queda abierta la pregunta por su pertinencia en la actualidad.

Por un lado, no son pocas las voces críticas que han cuestionado —a menudo desde su interior el «cine de festivales» (Guillot, 2021), así como los problemas derivados de los laboratorios de guion y la hipotética homogeneización de ciertas escrituras que acaban desembocando en lo que, de manera despectiva, se suele englobar bajo la etiqueta de «formalismo». Por otra parte, no es menos cierto que, si no fuera por mecanismos institucionales que posibilitan y protegen las alteridades cinematográficas, una gran parte de las propuestas que se oponen al canon audiovisual imperante no tendrían posibilidad alguna de llegar a los diferentes públicos. La pregunta que surge entre ambas tensiones toca directamente la naturaleza de la escritura cinematográfica: ¿se esclerotizó un

conjunto de estilemas que hoy resultan inevitables en el mal llamado «cine de festival» (la mirada a cámara, la potenciación del «efecto realidad», el tiempo muerto, la errancia de los protagonistas, la ruptura de la transparencia enunciativa...) o, por el contrario, hay realmente una evolución concreta que responda al signo de los tiempos?

No cabe duda de que la propia captación del mundo se ha modificado a partir de las tecnologías digitales (Quintana, 2011), si bien, actualmente el cine ha quedado desplazado tanto en lo tocante al almacenamiento de las subjetividades individuales (sobradamente cumplida por las redes sociales, gigantescos repositorios de clips que marcan el paso de cada tiempo individual) como en lo que corresponde a las expectativas políticas que encarna<sup>2</sup>. También es cierto que la modificación de los mecanismos de exhibición pospandémicos está arrastrando una serie de cambios sociológicos: la sala de cine, en los escasos núcleos urbanos en los que todavía se mantiene, hoy también es un repositorio de contenidos —retransmisiones en directo, competiciones de videojuegos, charlas motivacionales para empresas... – en el que la exhibición de películas viene marcada por una tendencia a homogeneizar y dominar las salas en el fin de semana de su estreno.

La idea del cine que encarnaron las sucesivas modernidades -del realismo baziniano en constante compromiso con la mostración del mundo al que servía como herramienta de reflexión social al hilo de las revueltas de los sesenta— ha sido directamente suprimida y, con ella, se ha dejado a un cierto cine flotando en un vacío de sentido en el que cada película parece tener que responder de su propia existencia. Dicho con mayor claridad: el cine moderno pareció adquirir, por los más osados de sus teóricos, una suerte de destinación esencialista y fundamental que únicamente podía acabar fracasando. En lo tocante a su aprehensión de la realidad, basta ver cómo hoy cualquier producción de Hollywood incorpora un plano secuencia digital completamente falseado y lleno de trucajes

que desmonta dramáticamente el célebre dictum de Bazin sobre el montaje prohibido. En lo tocante a su transmisión de memoria, cualquier sujeto más o menos tecnológico compone su pequeño archivo de vivencias al margen de sus rasgos concretos de género, clase, raza o identidad. Esto confirma que el viejo sueño de la visibilidad como forma de emancipación y llamada al compromiso³ estaba parcialmente equivocado: las imágenes de los trabajadores obreros muestran, en muchísimos casos, sus aspiraciones de ascender en la escalera turbocapitalista.

La escritura cinematográfica metamodernista parte, por lo tanto, de la asunción de ese fracaso y de la necesidad explícita de superar esa constante lejanía de la realidad. Por un lado, parece evidente que el cine no puede aspirar ya a un hipotético estatuto de Verdad que se suponía poco menos que consustancial a los proyectos ontológicos del realismo. Por otro lado, sin embargo, la imposición de una imagen posmoderna completamente artificial y falseada<sup>4</sup> —por no mencionar la inminente irrupción de planos exclusivamente generados por Inteligencia Artificial, con su inevitable sentido siniestro de extrañamiento—, acaba por imponer un déficit en la mirada, la sensación de que la distancia entre lo proyectado y el mundo real impone un abismo inhabitable. De ahí que la primera acción que se puede detectar en este nuevo movimiento

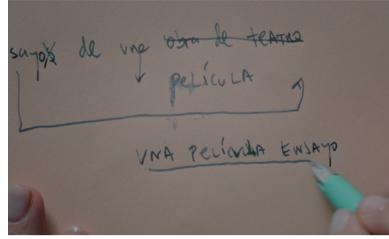
LA IDEA DEL CINE QUE ENCARNARON
LAS SUCESIVAS MODERNIDADES (...) HA
SIDO DIRECTAMENTE SUPRIMIDA, Y CON
ELLA, SE HA DEJADO A UN CIERTO CINE
FLOTANDO EN UN VACÍO DE SENTIDO EN
EL QUE CADA PELÍCULA PARECE DEBER
RESPONDER DE SU PROPIA EXISTENCIA.
LA ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA
METAMODERNISTA PARTE, POR LO TANTO,
DE LA ASUNCIÓN DE ESE FRACASO Y DE
LA NECESIDAD EXPLÍCITA DE SUPERAR
ESA CONSTANTE LEJANÍA DE LA REALIDAD

es el cuestionamiento de los propios mecanismos de captación cinematográfica, pero siempre a favor de una escritura que aspire (de manera imposible) a dotar de sentido al mundo.

Esto se entenderá mejor con un simple ejemplo. La película Las chicas están bien (Itsaso Arana, 2023) es heredera consciente de ciertas huellas de la modernidad: se presenta como un film-ensayo [Figura 04], rompe la cuarta pared para que una de las protagonistas se dirija a «la cámara» de manera explícita [Figura 05], falsea los diferentes planos narrativos para generar una dislocación de tiempos y espacios en los que los ensayos de una obra de teatro y la vida misma parecen confundirse [Figura 06]. La película se configura por entero en su coqueteo con la verdad extratextual: las actrices utilizan sus nombres reales y participan improvisando las escenas, las tramas apenas esbozadas reproducen vivencias íntimas y, en el límite, la propia Barbara Lennie reflexiona sobre su embarazo mientras la cámara lo retrata en tiempo y real.

Esa mezcla de elementos reales, ensayados, ficcionalizados y manipulados acaba generando una atractiva combinación de ideas, emociones, conversaciones y desvíos que no temen al enfrentamiento con la ya citada «estructura del sentimiento» a la que hacíamos referencia anteriormente: mediante una depuración de los elementos narrativos y una voluntaria ligereza —que no ingenuidad— que hace que la película de Arana dialogue con las líneas básicas del cine quirky, se acaba disponiendo una propuesta a medio camino entre el compromiso (moderno) con la realidad y los elementos lúdicos (posmodernos).

Del mismo modo, y como señalábamos, no deja de ser interesante que la propia Arana utilice la categoría «ensayo» para referirse a su propia obra. Català señalaba en su monografía al respecto (2014: 199) que los films englobados en dicha categoría negaban de manera explícita tanto el método cerrado de trabajo —propio de las ciencias objetivas— y la parataxis de su estructura. En efecto, la obra remite más bien a una exploración







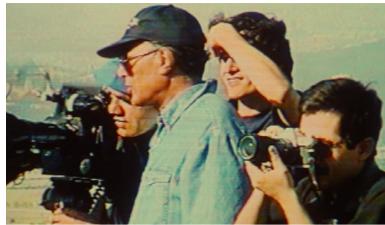
Figuras 4, 5 y 6. Las chicas están bien (Itsaso Arana, 2023)

de lo cotidiano y de lo efímero que se aprecia en la acumulación de materiales significantes que componen su estructura: los diferentes fragmentos de los ensayos, pero también de los juegos, las complicidades o las fiestas se superponen de manera

orgánica pero no prediseñada donde es ese placer por la errancia y el vigor de lo inesperado lo que configuran una experiencia única. En oposición a los métodos del documental convencional —con su severidad en temas y formas—, pero también a las ficciones herméticas y controladas, la obra de Arana se beneficia de una levedad que rompe, como señalábamos antes, los binarismos tradicionales entre ficción y no-ficción.

La cinta de Arana permite también paladear hasta qué punto nos hemos distanciado de las propuestas de los países emergentes que configuraron el canon sobre el que se apoyó la «Nueva Cinefilia»: basta comparar la estrategia de quiebra que utilizaba Abbas Kiarostami en la exquisita El sabor de las cerezas (Ta'm e guilass, Abbas Kiarostami, 1997) con la reformulación operada por el propio cuerpo de la directora en la no menos meritoria Tenéis que venir a verla (Jonás Trueba, 2022) y, finalmente, en el cierre de tono mágico y dulcemente irónico de Las chicas están bien. En el primer caso, la película rompe sobre la errancia de un personaje en el que se anuda la voluntad de morir y sobre el que Kiarostami dispone una magnética y densa reflexión en la que se entrecruzan la familia, la religión, la política, la ciencia... Dicho con rapidez, el peso de la muerte impone su opacidad sobre todos los materiales del film hasta desplomar, literalmente, toda la tramoya enunciativa que se muestra incapaz de dar respuesta al enigma ético mayor de la cinta [Figuras 07 y 08].

Cuando dieciocho años después Jonás Trueba decide reformular esta misma estrategia vemos hasta qué punto su película ya está desplazada de los lugares comunes del cine moderno: desde una dimensión mucho más humilde en la que una dulce pátina melancólica y humanística ha desplazado la gelidez de los métodos del distanciamiento, la obra se dispone únicamente entre cuatro personajes tras los que late la pregunta por la juventud perdida y los mecanismos de aceptación del futuro. En Trueba los personajes orbitan en una inmensa pequeñez de viajes en trenes de cercanías,





Figuras 7 y 8. El sabor de las cerezas (Ta'm e guilass, Abbas Kiarostami, 1997)

pisos en el extrarradio y expectativas frustradas. Al final, cuando Itsaso Arana sea retratada orinando, riendo y después siendo captada por todo el equipo de rodaje, la reflexión se teñirá de una inevitable ironía amarga [Figuras 09 y 10]. Todavía estamos en el terreno de las grandes preguntas (por el futuro, por el tiempo perdido...) pero el tono es necesariamente introspectivo y meditabundo.

Sin embargo, Las chicas están bien realiza esa estrategia de ruptura de los mecanismos de la enunciación desde el primer minuto, constantemente, hibridando géneros y posiciones en lo que únicamente se puede formular como la búsqueda explícita de un futuro. Los monólogos no esconden la preocupación por la muerte, ni la desazón ante el futuro, ni los temas que habíamos rastreado en las cintas de Kiarostami o Trueba. La di-





Figuras 9 y 10. Tenéis que venir a verla (Jonás Trueba, 2022)

ferencia frente a ellas es justo la capacidad para proponer diferentes posiciones claramente positivas en todas las franjas de edad: la superación del duelo, el deseo sexual, la creación artística, el amor o la maternidad son posibles respuestas que las actrices ensayan (y no olvidemos que se presenta voluntariamente como un film-ensayo) ante las diferentes rugosidades que va planteando su propia existencia.

Ese enfoque voluntariamente optimista —y, repetimos, nunca ingenuo—, se lleva hasta sus últimas consecuencias al fusionar el cuento de

hadas y la propia clausura cinematográfica: «¿Te puedo dar un beso de película?», le pregunta una de las protagonistas al hipotético «príncipe» que sujeta un sapo, y poco después, antes de insertar los créditos, otras voces comentan: «Parece el final... ¿Seguro que estáis bien? / Nunca me habían preguntado tantas veces si estoy bien en un rodaje». Repetimos: todo el funcionamiento hibrida modernidad y posmodernidad, buscando nuevos territorios en los que lo que se escribe es, netamente, la posibilidad de un futuro.

# 4. EL PROBLEMA DEL FUTURO: EL METAMODERNISMO COMO SUPERACIÓN

Y es que, de hecho, si uno de los problemas principales del metamodernismo fílmico es su relación con los vectores de la realidad, la materia y los propios mecanismos del borrado de las huellas de la enunciación, el siguiente paso consiste en confrontar toda esta relación con el problema mismo de la apertura hacia el futuro. Máxime cuando en nuestros días se ha tendido a otorgar demasiada relevancia a un cierto pensamiento anglosajón, especialmente representado por voces como la de Mark Fisher, que han confundido de manera involuntaria la crítica al capitalismo con la supuesta incapacidad de imaginar futuros desde los marcos sociales en los que ellos mismos escribían. Este tipo de pensadores —casi siempre hombres blancos provenientes de potencias mundiales y serias dificultades para pensar con un marco interseccional— generaron durante las últimas décadas del siglo pasado una suerte de tendencia apocalíptica que, pese a sus más que interesantes aportaciones, corre el riesgo de conducir a una vía muerta teórica –política, estética, existencial – absolutamente incompatible con los grandes hallazgos del cine metamodernista.

Antes bien, ese retorno a la simplicidad, a la pregunta concreta por la intimidad o por la «estructura de sentimientos» no puede agotarse únicamente en una suerte de anonadamiento par-

cisista. Es uno de los riesgos que comparecen en no pocas de las llamadas «autoficciones contemporáneas», en las que muchas veces se detectan con facilidad una suerte de lugares comunes (pertenencia a familias con gran poder adquisitivo, exhibición de las heridas familiares, un cierto solipsismo en los discursos sobre la identidad...) que resultan poco operativos a la hora de imaginar futuros posibles. Lo diremos con absoluta claridad: el retorno al pasado propio del metamodernismo no se agota en un simple ajuste de cuentas con el sufrimiento de cada sujeto —después de todo, en mayor o menor medida, todos contamos con nuestras pequeñas heridas y nuestras deudas pendientes—, sino que se proyecta claramente hacia el porvenir configurando de alguna manera una sociedad global mejor para todo el mundo. Y lo hace, por supuesto, mediante una exploración concreta de los recursos audiovisuales.

Ciertamente, este tipo de propuestas ya se comenzaron a esbozar hace unos años en los directores más dotados de la posmodernidad: el Nanni Moretti de Aprile (1998) ya configuraba desde los postulados de la autoficción (Mendieta Rodríguez, 2017) un doblez en el que un acontecimiento privado (el nacimiento de su hijo) servía como vehículo para proyectar una posible victoria de las fuerzas progresistas en Italia. La posterior irrupción de autoras vinculadas a la cuarta ola del feminismo recogió aquellas herencias y configuró un crisol de posibilidades en las que los diálogos sobre la intimidad, el cuerpo, la necesidad de generar un nuevo relato compartido o, en muchos casos, simplemente de ser capaces de poner en juego su capacidad de hacer cine dispararon todo tipo de reflexiones sobre las sociedades que podemos construir en un futuro.

Podríamos tomar como ejemplo películas españolas recientes como 20 000 especies de abejas (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023) o La maternal (Pilar Palomero, 2022) en las que cristaliza la concisa definición de Shaila García Catalán que señala que un film puede ser un «dispositivo de

escucha» (2024: 31). Es una idea que podemos llevar más lejos: esa «escucha» no es simplemente un gesto de archivo, de memoria, de reposición del pasado -bien es sabido que el exceso de memoria ha generado en nuestras sociedades no pocas veces un efecto contraproducente, esclerótico—, sino que funciona como la única llave capaz de abrir un futuro posible: en la escucha de la madre o del padre se arrancan los pedazos desde los que nosotros construimos nuestra propia relación con los otros. Es el trayecto de Cinco lobitos (Alauda Ruiz de Azúa, 2022), con las últimas palabras de Amaia (Laia Costa) a su hija -«Vámonos a casa, mi amor»—, es el monólogo final de Ana (Luna Pamiés) en El agua (Elena López Riera, 2022) y, por supuesto, es la decisión de Celia (Andrea Fandos) de cantar con su propia voz al final de Las niñas (Pilar Palomero, 2020). Son gestos, palabras, operadores textuales, que de ninguna manera se dejan vencer por el derrotismo político y existencial a-lo-Fisher, sino que, por ser rodados e insertados en un cierto universo ficcional. modifican radicalmente las expectativas de nuestro futuro.

Quizá aquí se encuentre una de las grandes bazas del cine metamodernista cuando enfrenta de manera consciente la inevitable parálisis que emerge de algunos fragmentos de la obra de Fisher con las posibilidades positivas de la nostalgia que ya estaban presentes en la obra de Tanner. El retorno al pasado —a la casa de la infancia, al replanteamiento por el padre o la madre, al contenido reprimido de un pasado ideológico- no tiene casi nunca un efecto paralizante, sino que pone en marcha y activa mecanismos concretos de acción política, social, e incluso de cuidado afectivo y personal. Por mencionar simplemente dos ejemplos que utilizan el mismo recurso formal -la pantalla partida-, dos películas como El año del descubrimiento (Luis López Carrasco, 2020) y Cábala caníbal (Daniel V. Villamediana, 2014) están explorando mediante la escucha y el recurso al archivo un cierto temblor social y personal que exige una respuesta en el presente. En el primer

caso, se proyecta una mirada extrañada y amarga sobre las tensiones obreras en una España vestida de triunfalismo mientras que en el segundo se propone un laberinto onírico de fantasías familiares que discute con chispazos de cotidianeidad rodados en el más radical presente —hasta el punto de encarnarse simbólicamente en la línea temporal de montaje de la propia película que estamos viendo. En ambos casos podemos seguir esa sugerencia de Tanner por la cual no resulta sensato dejar en manos de la extrema derecha la gestión de elementos folclóricos, nostálgicos o vinculados a un hipotético pasado comunitario.

No obstante, conviene ser cauto también con este tipo de afirmaciones. La búsqueda de futuros implica necesariamente la huida de cualquier tipo de manierismo temático y formal -en el momento en el que se puede hablar de estilemas reconocibles en toda una generación se corre el riesgo de caer en la predicibilidad, el agotamiento y la fórmula hueca. Este tipo de propuestas se construyen sobre una enorme fragilidad estructural en el campo del cine español, lo que implica un apoyo sostenido -y abierto al error- hacia sus creadoras. Estas películas destacan por su compleja diferencia y riqueza por mucho que ciertas miradas malintencionadas aplasten sus logros bajo una serie de categorías que suelen citar peyorativamente —el «feminismo», la «sensibilidad», la «intimidad»...-, no dándose cuenta de que todas ellas toman posiciones diferentes en el tablero y, al hacerlo, encarnan a la perfección el proyecto metamodernista: colaborar activa y positivamente en la forja de un marco simbólico, complejo y riguroso, que abra un futuro mejor para la ciudadanía que ha de venir.

#### 5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Hemos intentado ofrecer algunas primeras intuiciones sobre esa resbaladiza etiqueta (el «cine metamodernista») que deberán ser profundamente ampliadas y matizadas en el futuro. No obstante, la idea fundamental —que una nueva naturaleza

de lo cinematográfico viene desplegándose desde los primeros años de 2000 y que tiene entre sus rasgos principales el replanteamiento sobre el cuerpo y los afectos, la compleja relación con el pasado y la exigencia de una mayor complejidad temática y formal— nos resulta ciertamente sólida.

En lo tocante a los cuerpos y los afectos, y redondeando algunas de las ideas más afortunadas que otros trabajos han propuesto al respecto (Checa Bañuz, 2018), parece que el metamodernismo trae una reivindicación de lo más concreto de cada experiencia en lo que, paradójicamente, puede tener de comunicable e incluso de ser susceptible de ser compartida. En un momento en el que el esen-

LA IDEA FUNDAMENTAL ES QUE
UNA NUEVA NATURALEZA DE
LO CINEMATOGRÁFICO VIENE
DESPLEGÁNDOSE DESDE LOS
PRIMEROS AÑOS DE 2000 Y QUE TIENE
ENTRE SUS RASGOS PRINCIPALES EL
REPLANTEAMIENTO SOBRE EL CUERPO Y
LOS AFECTOS, LA COMPLEJA RELACIÓN
CON EL PASADO Y LA EXIGENCIA DE
UNA MAYOR COMPLEJIDAD TEMÁTICA Y
FORMAL.

cialismo binarista se pone en crisis, los cuerpos que filman se dividen entre el inevitable peso de sus identidades y etiquetas —«mujer», «racializado», «trans», «catalán», «española», «migrante», «documentalista» — y el peso concreto de la vivencia que porta sobre sus hombros y que transmite, lo mejor que puede, en una colección de estilemas y temas a medio camino entre la autoría y los nuevos modelos de comunicación audiovisual tecnológica. Frente a la mostración desmesurada en redes sociales y al peso de los discursos identitarios, cada película del metamodernismo lucha por encontrar una voz individual, pero no narcisista.

En lo tocante a la historicidad, ya hemos señalado que el peso de la nostalgia puede ser abrasiva como bien demuestra el abuso de la hauntología fisheriana -que no la del propio Derrida, que apunta en una dirección bien distinta, hacia la posibilidad de un futuro—, y que ya ha recibido sensibles correcciones y ampliaciones por autores como el ya citado Grafton Tanner o, en nuestra esfera, Brunella Tedesco (2022), Ana Carrasco Conde (2017) o Pablo Sánchez (Sánchez Blasco, 2023). La idea de que el ecosistema audiovisual contemporáneo está anonadado en mecanismos de nostalgia, repetición y dulcificación de la memoria es, en realidad, una herencia de la posmodernidad que conviene matizar incorporando a la contra la irrupción en nuestras carteleras de obras tan diferentes como El sol del futuro (Il sol dell'avenire, Nanni Moretti, 2023) o Te estoy amando locamente (Alejandro Marin, 2023) que apuestan por un replanteamiento radical y optimista en el que el sufrimiento del pasado no sirve para victimizar ni regodear, sino que dispara en línea recta hacia un posible futuro mejor.

Por último, en lo tocante a la cuestión de la complejidad, hemos visto cómo la reivindicación de la ligereza o la fragilidad en obras como la de Itsaso Arana no cae nunca en la simpleza enunciativa ni en una torpe ingenuidad. Antes bien, la paradoja del metamodernismo es cómo los creadores que flirtean con lo quirky son capaces, a su vez, de dotar de un inmenso calado temático y formal a sus creaciones. A nuestro juicio, esta estrategia abre un ilusionante camino que puede apropiarse y superar las posturas de lo camp y lo kitsch que habían dominado las apuestas posmodernas, sin desplomarse necesariamente en una cita —por lo demás, bastante improductiva— a los mecanismos «autorales» de la modernidad.

Esta triple cartografía puede ser un mapa inicial para releer el cine que nos rodea. Nos permite asumir, desde una perspectiva constructiva y nada apocalíptica, una visión del cine no petrificada por sus «muertes» ni sus «melancolías» —postu-

ra nostálgica que suele correr el peligro de acabar en posiciones reaccionarias—, sino, antes bien, en perpetuo movimiento hacia un futuro que no esconde sus sombras, pero que no se rinde ante ellas. El cine metamodernista, al superar la congoja y la ironía, reasume sus compromisos con la realidad, el sujeto y el mundo, para volver a reiniciar su Historia las veces que sea necesario. Y todavía podemos decir más: si, como estamos convencidos, «el análisis y la interpretación (...) son una práctica que implica al sujeto que lee y que pone en juego la verdad de la enunciación» (González Hortigüela y Canga Sosa, 2023: 312)—, queda en el aire la pregunta sobre cómo será posible realizar un análisis fílmico o una interpretación metamodernista. Pero esa es, sin duda, otra pregunta que deberá ser respondida en los años venideros.

#### **NOTAS**

- El presente trabajo ha recibido el apoyo del proyecto de investigación Estrategias discursivas de disenso en las prácticas documentales españolas contemporáneas (DOESCO) (código UJI-B2021-32) bajo la dirección de Javier Marzal Felici y Marta Martín Núñez, financiado por la Universitat Jaume I a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación para el periodo 2022-2024.
- 1 Somos conscientes de que en castellano se pueden dar no pocos equívocos entre los posibles usos «metamodernismo» y «metamodernidad». Hemos optado por la primera formulación siguiendo la traducción de Joaquim Feijó para *Mutatis Mutandis* del trabajo de Akker, Gibbons y Vermeulen, si bien ya hay antecedentes en esta discusión como el trabajo de Dina Stoev (2022), e incluso en el ámbito hispánico, los precedentes de Elena Oliveras (2019) o de Luis Freites (2018).
- 2 Proponemos la simple consulta de la primera edición del The Routledge Companion to Narrative Theory (Dawson y Mäkelä, 2022), en el que la presencia de referencias dedicadas al séptimo arte es puramente testimonial, frente a la avalancha de textos dedicados al storytelling político, las Fake News, la infoxicación

- y demás campos de estudio que, de un tiempo a esta parte, han ido desplazando los intereses de las modas académicas. También es necesario señalar que en dicho volumen no se encuentra con ninguna participación del ámbito hispano-luso-hablante, lo que también arroja una más que sospechosa reserva contra la configuración del saber narratológico que propone de manera reduccionista, insistente e injusta el ámbito anglosajón.
- 3 Sueño que, debemos recordar, estaba presente tanto en los relatos sobre el cine de sabor fenomenológico-católicos como el encarnado por Bazin, como en las propuestas materialistas y progresistas de Jonas Mekas.
- 4 Véase al respecto la reflexión sobre cine posclásico y contemplación siniestra teorizada por Shaila García Catalán (2019: 28-30).

#### **REFERENCIAS**

- Amaba, R. (2019). *Narración y materia*. València: Shangrila. Bazin, A. (2001). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. México: Paidós.
- Bort Gual, I.; Gómez Tarín, F. J. (2012). La vida y nada más. Million Dollar Baby/Valor de Ley. Santander: Shangrila.
- Bretal, Á., Porta, M.; Zgaib, I. (2023). *Mumblecore: Exploraciones sobre el cine independiente norteamericano*. Buenos Aires: Taipei Libros.
- Carrasco Conde, A. (2017). Presencias irReales: simulacros, espectros y construcción de realidades. Madrid: Plaza y Valdés.
- Català Domènech, J. M. (2014). Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard. València: Universitat de València.
- Català Domènech, J. M. (2016). *La gran espiral. Capitalismo y esquizofrenia*. Vitoria: Sans Soleil.
- Català Domènech, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental.* València: Shangrila.
- Checa Bañuz, C. (2018). No Trespassing. De los cuerpos del cine a la conspiración contemporánea. València: Shangrila.

- Cornejo, R. (2021). Las cortinas son invencibles. Alicante: Dilatando Mentes.
- Dawson, P.; Mäkelä, M. (2022). The Routledge Companion to Narrative Theory. Londres: Routledge.
- Deleyto, C. (2003). Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood. Barcelona: Paidós.
- Ferragut, D.; Sharp-Casas, I. (2023). Lo que dura una película. Una antología sobre Slow Cinema. Barcelona: Laertes.
- Finn, H. (2022). Cinematic Modernism and Contemporary Film. Aesthetic and Narrative in the International Art Film. Londres: Bloomsbury.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad*. Cine europeo, 1960-1980. Barcelona: Paidós.
- Font, D.; Losilla, C. (2007). *Derivas del cine europeo contem*poráneo. València: Ediciones de La Filmoteca.
- Freites Pastori, L. (2018). ¿Quién teme al metamodernismo? Introducción a una teoría post-posmoderna. Forma. Revista d'Estudis Comparatius, 17, 28-42.
- García Catalán, S. (2019). La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras. Barcelona: UOC.
- García Catalán, S. (2024). Elogio del equívoco. El deseo trans en 20.000 especies de abejas. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 23-54. https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2079
- García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., & Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos, 31, 7-24.
- González Hortigüela, T.; Canga Sosa, M. (2023). La pasión de dos hermanas abocadas a la muerte: de Tristán e Isolda a Melancolía (Lars von Trier, 2011). *Asparkía*, 42, 311-344. https://doi.org/10.6035/asparkia.7010
- Guillamón, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration: Mapping New Women's Cinema in Spain. Communication & Society, 33(3), 137-147. https://doi.org/10.15581/003.33.3.137-147
- Guillot, E. (2021). Algunas verdades incómodas. En C. F. Heredero (Ed.), *Encrucijadas: Cine. Festivales. Plataformas* (pp. 149-154). Murcia: Festival Internacional de Cine de Murcia IBAFF.
- Imbert, G. (2018). Crisis de valores en el cine posmoderno. Madrid: Cátedra.

- Josephson Storm, J. A. (2021). *Metamodernism. The Future of Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Losilla, C. (2012). La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine. Madrid: Cátedra.
- Losilla, C. (2023). El folio en blanco, o cómo imaginar una hipotética antihistoria del cine. Asturias: Ediciones Trea.
- MacDowell, J. (2017). The Metamodern, the Quirky and Film Criticism. En R. Van Den Akker, A. Gibbons, y T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism*. *Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* (pp. 25-40). Londres: Rowman & Littlefield.
- Manrique, M. (2024). Algunas personas son hermosas. Ensayos sobre cine y literatura. València: Shangrila.
- Martin, A. (2008). ¿Qué es el cine moderno? Santiago de Chile: Universidad Ugbar.
- Mendieta Rodríguez, E. (2017). La autoficción en Aprile: acercamiento teórico a la película de Nanni Moretti. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13. 149-175.
- Metz, C. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine (vol. 1). Barcelona: Paidós.
- Mirizio, A. (2023). En torno a un modo romántico del cine. Notas sobre una falsa vuelta atrás después de la postmodernidad. En C. Losilla (Ed.), *El folio en blanco, o cómo imaginar una hipotética antihistoria del cine* (pp. 77-98). Asturias: Trea.
- Oliveras, E. (2019). La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas. Buenos Aires: Paidós
- Orellana, J.; Martínez Lucena, J. (2010). Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual. Madrid: Encuentro.
- Piñol Lloret, M. (2022). Miradas ascéticas. Poéticas del distanciamiento en el cine moderno y contemporáneo. València: Shangrila.
- Quintana, À. (2011). Después del cine: imagen y realidad en la era digital. Barcelona: Acantilado.
- Rosenbaum, J., & Martin, A. (2011). Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid: Errata Naturae.
- Sánchez Blasco, P. (2023). Cenizas del futuro: Nostalgia y ruinas en el relato cybernoir. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos, 36, 193-204.

- Stoev, D. (2022). Metamodernism or Metamodernity. *Arts*, 11(91)
- Tanner, G. (2022). Las horas han perdido su reloj. Las políticas de la nostalgia. Barcelona: Alpha Decay.
- Tedesco-Barlocco, B. (2022). El pasado dicta el futuro. Los revivals y la nostalgia en Gilmore Girls: A Year in the Life y Twin Peaks: The Return. En G. Cappello (Ed.), Ecos y variaciones de la ficción televisiva (pp. 29-48). Lima: Universidad de Lima.
- Van den Akker, R., Gibbons, A.; Vermeulen, T. (2017). *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Post-modernism.* Londres: Rowman & Littlefield.
- Williams, R.; Orrom, M. (1954). *Preface to Film*. Londres: Film Drama Limited.
- Zavarzadeh, M. (1975). The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*, 9(1), 69-83.
- Zunzunegui, S.; Zumalde, I. (2019). Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica. Madrid: Cátedra.



## HACIA UN CINE METAMODERNO: ELEMENTOS CRÍTICOS PARA EL DEBATE ENTRE METAMODERNISMO Y ESCRITURA FÍLMICA

#### Resumen

El artículo propone una reflexión en torno a la hipotética existencia de un cine metamodernista, tomando como referencia los tres campos propuestos en el trabajo de den Akker, Gibbons y Vermeulen: los afectos, la historicidad y la complejidad. Exploraremos la posibilidad de un cine que durante las dos últimas décadas ha participado en el cuestionamiento de los lugares comunes de la posmodernidad en busca de un «entre», una recuperación de ciertas herencias de la modernidad. Esta idea queda situada en el contexto general de las teorías del cine posteriores a la Nueva Cinefilia, que ya apuntaban al resurgimiento de una cierta idea de «modernidad internacional» que coincidía, a su vez, con el surgimiento de toda una serie de nuevos estilos, categorías y escuelas: del Mumblecore al Cine Quirky, del Otro Nuevo Cine Español Femenino al auge de la autoficción. Proponemos aquí rasgos e ideas comunes a dichos movimientos que permiten clarificar lo que ocurre a partir de dos grandes hitos: la reflexión sobre la propia escritura cinematográfica y la manera en la que, al proyectarse hacia el futuro, configura y propone diferentes mundos posibles que esquivan la trampa de la nostalgia.

#### Palabras clave

Metamodernidad; Cine español; Crítica de cine; Teorías del Cine; Nostalgia.

#### Nota curricular

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es Catedrático en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I. Miembro del Grupo de Investigación Irma Vep (Investigación de los Recursos en los Medios Audiovisuales: Voces, Escrituras, Psicoanálisis), ha publicado más de diez libros monográficos y de setenta artículos indexados. Entre los primeros destacan Robert Guédiguian – La gente no sabe de su poder (Filmoteca de València-Mostra de València, 2022), Nanni Moretti (Cátedra, 2018) y Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto (Shangrila, 2015). Colabora como crítico en diferentes medios impresos y digitales.

#### Referencia de este artículo

Rodríguez Serrano, A. (2025). Hacia un cine metamoderno: elementos críticos para el debate entre metamodernismo y escritura fílmica. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 165-179.

## TOWARDS A METAMODERN CINEMA: CRITICAL ELEMENTS FOR A DEBATE BETWEEN METAMODERNISM AND FILM WRITING

#### Abstract

This article offers a reflection on the hypothetical existence of a metamodernist cinema, with reference to the three key ideas proposed by Van den Akker, Gibbons and Vermeulen: affects, historicity and depth. It explores the possibility of a type of cinema that during the last two decades has participated in the questioning of the clichés of postmodernity in search of a "between" space, recovering certain legacies of modernity. This idea is located in the general context of film theories in the wake of the New Cinephilia, which have pointed to the resurgence of a certain notion of "international modernity" that itself coincided with the emergence of a whole range of new styles, categories and schools: from mumblecore to quirky cinema, from the Other New Spanish Cinema Made by Women to the rise of autofiction. Characteristics and concepts common to these movements are proposed here in an effort to clarify these developments on the basis of two key features: the way metamodernist cinema reflects on film writing itself; and the way it configures and proposes different possible worlds that avoid the trap of nostalgia by projecting themselves into the future.

#### Key words

Metamodernity; Spanish Cinema; Film Critic; Theories of Cinema; Nostalgia.

#### Bio Note

Aarón Rodríguez Serrano is a senior lecturer in the Department of Communication Sciences at Universitat Jaume I. He is a member of the Irma Vep Research Group (Research on Audiovisual Media Resources: Voices, Writing, Psychoanalysis) and has published more than ten monographic books, including Robert Guédiguian – La gente no sabe de su poder (Filmoteca de València-Mostra de València, 2022), Nanni Moretti (Cátedra, 2018) and Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y holocausto (Shangrila, 2015), as well as 70 indexed articles. He also contributes as a critic to various print and digital media publications.

#### Article reference

Rodríguez Serrano, A. (2025). Towards a Metamodern Cinema: Critical Elements for a Debate between Metamodernism and Film Writing. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 165-179.

recibido/received: 18.02.2024 | aceptado/accepted: 18.04.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

# EL CAMINO DEL IMPOSTOR. MOTIVO Y AUTORREFERENCIALIDAD EN LA GUERRA HA TERMINADO (LA GUERRE EST FINIE, ALAIN RESNAIS, 1966)

GUSTAVO MONTES RODRÍGUEZ VICENTE SANZ DE LEÓN SAIDA SANTANA MAHMUT

#### INTRODUCCIÓN

Dice el narrador de Veinte años y un día que le es muy difícil escribir novelas porque en cada página se enfrenta a la realidad de su experiencia personal, de su memoria. «¿Para qué inventar —se pregunta - cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita?» (Semprún, 2003: 250). Esta tensión entre ficción y memoria es una de las características de la producción literaria y cinematográfica de Jorge Semprún, puesto que «una vida dispersa por el exilio es una vida cuya única identidad permanente es la memoria<sup>1</sup>» (Alliès, 1994: 23). La vida del escritor, como la de su narrador, parece, efectivamente, novelesca: exiliado en Francia al comienzo de la Guerra Civil, miembro de la resistencia francesa. superviviente de un campo de concentración, militante del PCE en el exilio, activista antifranquista, disidente comunista, escritor, guionista, ministro de Cultura de Felipe González... El recorrido

vital de Jorge Semprún, cuyo centenario se celebró en 2023, plantea uno de los modelos creativos «más polifacéticos que pueden encontrarse en el entorno europeo, y particularmente en el español a lo largo del siglo XX» (Jimeno Aranda, 2017: 60). Su obra se asemeja a una especie de palimpsesto inacabable, el mismo texto que se «reescribe sin cesar, con datos nuevos, juicios ponderados por la experiencia, recursos narrativos más complejos» (Fernández, 2004: 69). Sus distintas identidades están presentes en la mayoría de sus obras, a veces superpuestas, dado el particular estilo del escritor, que alterna tiempos y lugares en una estructura marcada por saltos temporales y digresiones. Sus personajes se presentan como trasuntos del propio Semprún, reconstruidos en esa incesante búsqueda que, asociada a una problematización de la identidad del exiliado (Rodríguez, 2022), aparece como fronteriza tanto en el autor como en sus personajes.

La segunda película como guionista de Jorge Semprún, La guerra ha terminado (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966), se articula a través de dos motivos recurrentes, el impostor y el viaje, que se reflejarán casi literalmente una década después en Autobiografía de Federico Sánchez (Semprún, 1977), una de sus novelas más conocidas, y posteriormente en el conjunto de su obra. El protagonista de la película es un activista que regresa a Francia con pasaporte falso tras una misión en la dictadura franquista. Su paso por la frontera es el inicio de un proceso de ocultamiento que implicará la asunción de diferentes identidades para ocultar el objetivo de su misión: la organización de una huelga general que sería el desencadenante del final de la dictadura, según sus compañeros de partido, y cuyo resultado cuestiona el personaje. Pero es un revolucionario profesional, como afirma de sí mismo, y llevará a cabo un protocolo que implica, indeclinablemente, acudir a la mentira. Pese a que la impostura le hará cuestionarse su verdadera identidad, regresará a España por un sentido moral del deber, dirigiéndose a la frontera con otro pasaporte falso en un desenlace de carácter circular. El viaje del héroe, parafraseando la conocida expresión del antropólogo Joseph Campbell (2023), es en La guerra ha terminado el camino del impostor. El engaño, el disfraz, la falsificación y el peligro de su desvelamiento rigen la acción en ese viaje de constantes idas y vueltas transfronterizas.

# UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA IMPOSTURA

El motivo del impostor ha sido abordado extensamente por la literatura, el teatro y el cine (Montes y Sanz de León, 2021). El motivo, en la definición canónica de Frenzel, es el «componente elemental de un argumento» (1976: 7), entendido éste como estructura de incidentes sobre la que se arma la narración. Combinado con otros motivos, establece el desarrollo del relato. Los motivos son si-

tuaciones narrativas que se repiten: «llenas, por tanto, de significado humano» (Kayser, 1972: 77), «microestructuras narrativas» (Doležel, 1999: 59) y la «representación esquematizada de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios» (Frenzel, 2003: 47) que se han desarrollado desde tiempos remotos saltando de relato en relato. A tal efecto, el impostor ya figura en la Odisea y está ligado al engaño. Ulises finge ser un pordiosero en su regreso a Ítaca, cuando desafía a los príncipes que pretenden su trono. Y antes, cuando se enfrenta al cíclope en Trinacria, como recoge el novelista mexicano Carlos Fuentes:

La Odisea es la historia de un hombre que debe disfrazarse para obtener lo que quiere: el regreso a Ítaca. Ante el gigante Polifemo, para escapar disfrazado, declara que es Nadie. Pero sólo Nadie puede llegar a ser alguien. Disfrazado, Ulises viaja capturado, al mismo tiempo, por un pasado colectivo, arquetípico, que lo identifica. [...] Mediante esta estrategia, Homero nos permite ver la obra en el momento de hacerse. Mediante el disfraz, la mentira, el poeta nos brinda acceso a la autobiografía del poema (Fuentes, 1993: 89).

En el caso que nos ocupa, el viaje transfronterizo de Diego Mora, que como Ulises lleva sobre sus hombros el pasado de la guerra y el exilio, es también el viaje de la mentira. «Escogí [...] un porvenir por medio del compromiso político, [...] me convertí en otra persona, en Federico Sánchez, para poder continuar siendo alguien», afirma el propio Semprún (1993: 29). Mediante la estrategia de la impostura, el autor da cuenta de esa «autobiografía» del texto mientras sucede delante del espectador y que, de un modo vicario, también es la autobiografía del propio Semprún, reconstruida a través de una doble mentira: la estructura del proceso de impostura y el propio texto como producto, como simulacro mimético de lo real.

El motivo del impostor es característico de las novelas y películas de espías, tan cercanas al procedimiento narrativo de *La guerra ha termina-* do. En ellas la impostura vehicula la narración a

# EL VIAJE TRANSFRONTERIZO DE DIEGO MORA, QUE COMO ULISES LLEVA SOBRE SUS HOMBROS EL PASADO DE LA GUERRA Y EL EXILIO, ES TAMBIÉN EL VIAJE DE LA MENTIRA

través de dos lógicas contrapuestas que, según se focalice la acción, dan lugar a dos tipos de relatos: el *Relato de la impostura*, si el personaje actúa en defensa del secreto frente a la acción de otros, y el *Relato de desvelamiento*, en el que se muestra a un personaje en la tarea de descubrir el secreto a través de la investigación (Montes, 2009). En ambos casos, la ocultación determina el desarrollo de la narración, puesto toda impostura implica un posible desvelamiento. *La guerra ha terminado* se inserta dentro del relato de la impostura. Nos encontramos ante un personaje sumergido en un incesante proceso de ocultación sustentado a través del disfraz y el engaño.

Este análisis pretende establecer el funcionamiento de los mecanismos de la impostura basados en la dicotomía ocultación/desvelamiento, determinando con ello el recorrido narrativo del personaje. Múltiple impostura en *La guerra ha terminado*, puesto que al igual que el autor concreto

se reconstruye en cada uno de sus textos, su protagonista –Diego Mora– adquiere identidades que se superponen unas a otras, reescribiéndose constantemente en un proceso que implicará a otros personajes en la construcción/reconstrucción de la impostura. Dadas las características de la poética de Semprún, es insoslayable relacionarlo con instancias de la enunciación como el autor concreto, el autor implícito y el narrador, que adquiere la voz del propio Semprún en la versión original de la película en francés, como oportunamente ha observado Jaime Céspedes (2013), insertándose así la presencia metafórica del autor dentro del relato, en esa tensión entre ficción y realidad que, más allá de la forma discursiva que adopte, caracteriza su obra.

En este sentido, se ha diseñado un modelo específico de análisis que vincula presupuestos narratológicos, particularmente aportaciones analíticas de Aumont y Marie (1993) y de Casetti y Di Chio (1996), con elementos provenientes de la pragmática del lenguaje y la dramatología. Este enfoque establece un modelo cuya configuración (Imagen 1) no pretende una exhaustividad analítica, sino identificar los factores que intervienen en la construcción del proceso de impostura. Para garantizar su operatividad, por tanto, se contempla un número limitado de elementos.

Perspectiva teórica	Conceptualización	Niveles de análisis	Categorías de análisis	
Narratología  Pragmática del lenguaje	Narrativa Audiovisual  Retórica del proceso lingüístico	Acto locutivo Acto ilocutivo Acto perlocutivo	Personaje (Patente/Ausente/Latente) Nombre/heterónimo Objetivo/Estrategia/Motivaciones Competencia/Performance Relevancia/Focalización Literalidad Intencionalidad Efecto Ocultación Voz narrativa	
			Diálogo/Monólogo	

Imagen I. Modelo de análisis de la impostura

En su elaboración se ha entendido que la construcción de la identidad -o la falsa identidad en el caso que nos ocupa— es fundamentalmente lingüística, puesto que, como afirma Emilio Lledó (2011), a través del lenguaje se transmite lo que somos, lo que nos conforma como individuos frente a los otros. En este sentido, se consideran las aportaciones teóricas de J. L. Austin (2004) respecto a las dimensiones del acto del habla —locutiva, ilocutiva, perlocutiva – y, buscando una operatividad específicamente audiovisual, de Gustavo Montes (2009) respecto al uso del silencio en el diálogo cinematográfico. Del mismo modo, se ha recurrido a aspectos relativos a los grados de representación del personaje según el modelo de análisis dramatológico de García Barrientos (1991; 2001), privilegiándose en la observación la relación del personaje patente -los distintos disfraces- y el personaje latente – Diego Mora, pero también los disfraces superpuestos—.

# LA DEIXIS DE LA IMPOSTURA: EL NARRADOR

La voz del narrador aparece al principio de *La guerra ha terminado* sobre distintas imágenes de la frontera franco-española: «Contemplas de nuevo los montes de Biriatou [...] Una vez más cruzas esta frontera a la luz temblorosa del amanecer [...]. Una vez más vas a pasar» (02:21 min.). El narrador utiliza el lenguaje en su dimensión locutiva, el contenido de lo que dice está orientado a situar al lector implícito —el espectador en último extremo— en un lugar y una acción determinados. Hay una alusión directa al motivo del viaje. El viaje está sucediendo, pero ha sucedido antes y parece recurrente, como muestra la anáfora «una vez más», que anuncia una posibilidad que se confirmará en el desenlace con un nuevo viaje.

La utilización de la segunda persona del singular crea una cierta ambigüedad: ¿Quién cuenta la historia? ¿Un narrador externo que se dirige al personaje o la voz del personaje que se dirige

a sí mismo en segunda persona? El narrador en segunda persona informa, contextualiza, resume el pasado, anuncia lo que va a ocurrir v activa la incertidumbre en torno a la actividad clandestina: «Nadie debe ir allí. Y menos Juan. Caería en la trampa» (16:17 min.), «ciertos indicios indicaban el peligro» (20:59 min.), «el mundo cerrado en el que vivimos se ha vuelto inestable, turbio, lleno de trampas» (21:07 min.), «te ve como si fueras el malvado mensajero de esta realidad opaca, imprevisible» (24:08 min.). Los términos trampa, peligro, inestable, turbio e imprevisible se insertan en la posibilidad del desvelamiento de un personaje que ha sido señalado como impostor desde el momento en que lleva un pasaporte con una fotografía falsa y que, en un intento de cuestionar la impostura, revisará la policía francesa antes de interrogarlo.

El pasaporte y otros objetos introducen más tarde el uso de la primera persona en la voz del narrador. En relación con la impostura, esto es muy revelador. El protagonista ya está en su domicilio particular y ha sido reconocida su verdadera identidad ante el espectador. Su pareja pronuncia su nombre mientras lo abraza, reconociéndolo. Una vez a solas, inicia el procedimiento de catalogar los objetos de forma rutinaria, separando la vida real de la ficticia. Deja los billetes españoles a un lado, apunta los gastos realizados, opera sobre el pasaporte y luego sobre el tubo de dentífrico que oculta un mensaje. Procede en silencio, roto por la voz del narrador, que habla en primera persona, identificándose con la conciencia del protagonista con breves comentarios locutivos. Al finalizar la tarea, dice: «La paciencia y la ironía son las virtudes principales del bolchevique» (57:35 min.). Es

¿QUIÉN CUENTA LA HISTORIA? ¿UN NARRADOR EXTERNO QUE SE DIRIGE AL PERSONAJE O LA VOZ DEL PERSONAJE QUE SE DIRIGE A SÍ MISMO EN SEGUNDA PERSONA?

el único uso ilocutivo del lenguaje, una ironía que delata que el trabajo del impostor, más allá del peligro o la aventura, convive con una parte tediosa y burocrática.

La primera persona está reservada, por lo tanto, a los momentos en los que el personaje se muestra en su identidad real: Diego Mora. La segunda persona corresponde a las secuencias en las que aparece el impostor, es decir: Carlos, la identidad como activista del primero, y que en el desarrollo de la acción será también René Sallanches. Domingo y Gabriel Chauvin, señalando la multiplicidad de imposturas (Imagen 2). Para entonces la ambigüedad inicial quedará resuelta. Se trata de un narrador/personaje que se dirige en segunda persona a sí mismo. En realidad, a su yo impostor, puesto que su voz acudirá a las imágenes de esos otros yo ficticios que debe asumir. En ambos casos, el narrador se identifica, no obstante, con el personaje. Según la terminología de Genette (1989), narrador y personaje tendrían el mismo grado de conocimiento sobre los hechos (N=P). Ahora bien, cabría interpretar que en los momentos en los que el narrador establece acontecimientos futuros a los que el personaje, en buena lógica, no podría acceder, puesto que aún no los ha vivido y se produciría lo que Genette (1989) denomina paralepsis, esto es, el narrador ofrece más información de la que autoriza el código de focalización. Sin embargo, no se produce tal transgresión, puesto que las enuncia como expectativas que podrían o no realizarse.

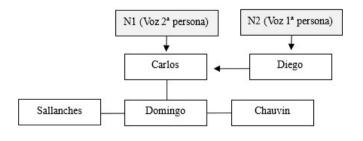


Imagen 2. Deixis de la impostura

La alternancia de la segunda y la primera persona muestra el desdoblamiento del narrador, y lo sitúa en la realización de una función deíctica. Apunta el camino de la impostura y establece instrucciones específicas de lectura, señalando el relato como objeto ficticio, como simulacro de la vida del autor concreto, y transgrediendo a través de la instancia enunciadora las reglas canónicas de la forma genérica: el thriller de espías, al que sólo pertenece en apariencia. El desdoblamiento es, además, doble, valga el juego de palabras, puesto que la voz del narrador es la del propio Semprún en la versión original en francés y de un doblador distinto al del personaje en la española.

La guerra ha terminado se cierra con imágenes del entierro de un compañero del protagonista, que alternan con planos de su regreso otra vez a la frontera en un coche, en simetría con las imágenes que abren el relato. El narrador procede a concluir la clausura en la secuencia silente, confirmando la recurrencia de la anáfora del inicio:

Piensas que el 30 de abril no habrá huelga en Madrid, pero partes hacia la hermandad de los largos combates [...]. Te reunirás con Juan e irás con él a Madrid. Una vez más llamarás a puertas. Te abrirán desconocidos y les dirás, sean quienes fueren, que el sol se levanta por Benidorm. Tras la contraseña, te harán pasar y estaréis juntos [...] Como si fuera tu primer viaje, como si la lucha comenzara hoy (1:54:40 min.).

Una vez más el personaje deja atrás su verdadera identidad y comienza otro proceso de ocultamiento, con otro pasaporte falso que le ha entregado un compañero, con su foto sustituyendo a la de otro, con otro nombre... De nuevo, impostor. De nuevo, en camino.

#### LA IMPOSTURA SUPERPUESTA

El inicio del relato señala al protagonista, que carece de nombre, como impostor a través del diálogo de dos personajes que van a cruzar la frontera en un automóvil. Poco se cuenta de él. salvo

que es español. Es nadie porque sólo siendo nadie puede llegar a ser alguien. Ese alguien es, en primera instancia, René Sallanches, cuya identidad -consignada en el pasaporte que el protagonista entrega a la policía (05:32 min.)— ha usurpado. Sallanches, diplomático francés que colabora con el movimiento antifranquista, es un personaje ausente que no aparecerá en el relato, salvo en la verbalidad de otros personajes y en la fotografía que un compañero del protagonista volverá a poner en el pasaporte. La competencia en el engaño y el disfraz del impostor se ha presentado en un diálogo con el conductor: «Oyéndote, nadie diría que eres español» (05:32 min.). En el interrogatorio con la policía mostrará su habilidad en la manipulación de una lengua que no es la suya. A través de ella, imprime verosimilitud a su falsa identidad, relatando detalles concretos de la vida de Sallanches, evitando las trampas y atendiendo a lo que le ocupa con tranquilidad, aun cuando acecha el engaño: esa llamada telefónica que la policía realiza a su supuesta hija (06:36 min). Nunca ha visto a Sallanches ni a su hija, nos informará más tarde cuando desvela la estrategia de entrada clandestina a Francia a la esposa de su conductor (10:08 min.): «Si lo he entendido bien, el pasaporte es falso, pero el teléfono es auténtico», dice ella. «No, todo es auténtico. El pasaporte, René Sallanches, su hija, el teléfono, todo. Lo único falso aquí es mi identidad», revela. La dimensión ilocutiva está presente en el interrogatorio policial. La intención es convertir la mentira en acto locutivo. En cambio, en la segunda conversación emerge la dimensión locutiva para explicar el engaño, no sólo a su interlocutora, sino también al espectador en ese doble destinatario – personaje y lector implícito – que caracteriza la construcción del diálogo cinematográfico.

El impostor es competente para ejecutar su actuación, para ser nadie, y, por lo tanto, para ser muchos. También es Carlos, un personaje latente, como latente es Diego Mora, su verdadera identidad, cuando toma el tren y deambula por la ciu-

EL IMPOSTOR ES COMPETENTE PARA LLEVAR A CABO LA PERFORMANCE, PARA SER NADIE, Y, POR LO TANTO, PARA SER MUCHOS.

dad en busca de información sobre un compañero que está en peligro. Sallanches y Carlos comparten el mismo traje, el mismo maletín con el que se desplaza el impostor, puesto que el disfraz no es físico, sino lingüístico: se construye a partir de la manipulación de las palabras y los silencios. En los diálogos con los camaradas que preparan fondos falsos en un coche, prima la dimensión locutiva, que informa al espectador de los planes de futuro, puesto que la impostura es compartida (28:05 min.). El nombre de Carlos, que aparece como verdadero, oculta un segundo personaje latente: Diego Mora, al que el espectador no tendrá acceso hasta que su pareja desvele su identidad real.

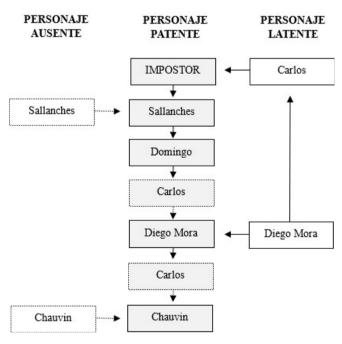


Imagen 3. La impostura superpuesta

En su encuentro con Nadine —la hija de Sallanches—, Carlos volverá a ser otro. En este caso, Domingo, una tercera impostura que dará paso

más tarde a Gabriel Chauvin, la cuarta y última (Imagen 3). Al principio, Domingo tampoco tiene nombre. En el apartamento de los Sallanches tiene lugar un diálogo de seducción, que alterna los silencios y las miradas con un uso ilocutivo del lenguaje, lleno de sobreentendidos, tanto por parte de él como de ella. «¿He hecho bien de padre cariñoso?», dice él. «Mi padre, cuando se pone cariñoso -responde ella-, no me llama cielo. Me llama Nana» (33:13 min.). Luego, tras explicarle que debe volver para entregarle el pasaporte, ya con la foto de su padre, por si lo reclama la policía, ella observa la imagen. «Sí, podría ser mi padre», dice. «Sí, Nana», apostilla él (35:18 min.). Se besan y se desplazan al dormitorio donde tienen relaciones íntimas. Para Nana el impostor aún no tiene nombre. Sólo en la despedida, le preguntará cómo se llama, a lo que responde Carlos o Diego: «A veces, cuando oigo mi nombre, me sobresalto» (38:16 min.); más bien Diego, ese personaje latente que desconoce el espectador. Es una debilidad, pero ante la insistencia de Nana regresa otra vez la mentira y responde con otro nombre falso: «Domingo». El impostor está condenado a mantener su disfraz para garantizar su supervivencia, en este caso también personal, puesto que ha mantenido en secreto su heterónimo como activista. Al día siguiente será de nuevo Carlos y se dirigirá a una cita clandestina con los miembros del comité del partido. Se enfrentará a ellos al defender el aplazamiento de la huelga general hasta que se aclare el paradero de sus compañeros desaparecidos (01:12:19 min.). Y será de nuevo Domingo en un segundo encuentro con Nadine, que se produce en un café porque descubre que la policía vigila el domicilio de los Sallanches (01:24:05 min.). Y volverá a ser Carlos frente a los amigos de la chica, jóvenes revolucionarios que preparan un atentado contra la industria del turismo franquista y defenderá, con los mismos argumentos que le dieron a Carlos sus camaradas, la idoneidad de la huelga general como medio de acabar con la dictadura, aunque para aquellos sea Domingo, el activista español amigo de Nadine (01:45:41min.).

La despedida de Domingo y Nadine en la entrada de una estación de metro marca el inicio de un nuevo viaje. Él permanece en silencio ante las preguntas de la mujer: «¿Me llamarás mañana?», «¿Te vas?», «¿Me llamarás a la vuelta?», «¿Volverás?» (01:51:52 min). Sin responderle, Domingo se adentra en las entrañas del metro. Un nuevo viaje conlleva un nuevo secreto, una nueva impostura. Esta se lleva a cabo a través de un pasaporte nuevo en el que figura otro nombre: Gabriel Chauvin, un personaje ausente y del que nada se sabrá más allá de su denominación.

# LA IDENTIDAD AUTORREFERENCIAL DEL IMPOSTOR

Carlos camina solo por la ribera del Sena (39:43 min.). Ya es de noche. Las imágenes se intercalan con planos subjetivos de la mente del personaje: una mujer madura aún bella. Son primeros planos que muestran su rostro, su cuello y su pelo. La desea. No es la primera vez que aparece en el relato. Su rostro se alternó con los planos de la Nadine en su encuentro sexual con el impostor (35:20 min.). La mujer es Marianne —la pareja de Diego Mora—, cuya identidad se ha ocultado al espectador hasta que ella pronuncie su nombre el domicilio familiar y, entonces, los identifica a ambos. Los planos subjetivos, ocularización interna primaria en la terminología de Gaudreault y Jost (1995), muestran la tensión interior del protagonista ante la múltiple impostura a la que se ve sometido. Sólo entonces el espectador conocerá que el impostor que ha sido Carlos, primero encarnando a René Sallanches y

LOS PLANOS SUBJETIVOS MUESTRAN LA TENSIÓN INTERIOR DEL PROTAGONISTA ANTE LA MÚLTIPLE IMPOSTURA.

luego a Domingo, es en realidad otro. En las siguientes secuencias asistirá a la torpeza de Diego Mora para mantener el secreto frente a los invitados de su pareja, puesto que contradice la versión que ésta —cómplice del secreto— les ha dado para justificar su ausencia. Ahora, la impostura es inversa: si antes Carlos intentaba mantener oculta la identidad de Diego Mora bajo el disfraz, ahora éste trata de esconder su identidad como impostor. La competencia en la primera ha sido evidente. Sin embargo, en el segundo caso se quiebra y pone en peligro la impostura. La dimensión ilocutiva que ha regido su actividad es sustituida por la verdad locutiva cuando Diego, presionado por la insistencia de los invitados sobre la situación en España, estalla:

España se ha convertido en la buena conciencia lírica de la izquierda. Un mito de viejos combatientes. Catorce millones de turistas viajan a España. España, meca del turismo, leyenda de la Guerra Civil, todo mezclado con Lorca. Yo ya estoy harto de Lorca. [...]. Yo no estuve en Teruel ni en la batalla del Ebro. Los que hacen cosas por España, cosas importantes, no estuvieron allí. Tienen 20 años, pero a ellos les mueve el futuro, no el pasado. España no es el 36, sino la realidad del 65 por muy desconcertante que parezca. Treinta años después qué importan los combatientes. Disculpadme. Es algo complicado (46:14 min).

La disculpa final pone el acento en la incapacidad del protagonista para seguir hablando sin desvelar el secreto. Carlos se ha mostrado como un personaje activo que lleva a cabo profesionalmente su actuación lingüística. En cambio, Diego se comporta como un personaje pasivo, que sufre el interrogatorio de otros, y que si actúa lo hace a la defensiva, bajo la sospecha: «Si me toman por mentiroso, me da igual» (48:46 min.), le dice a Marianne. Ésta salta como un resorte: «Si tú mientes, yo miento». Su falsa identidad como Carlos también afecta a su mujer, puesto que es cómplice de una mentira en la que no se siente cómoda. En un intento desesperado por afianzar la realidad,

le dice: «Quiero que tengamos un hijo. Así no se puede vivir». Diego le lanza una pregunta que, en realidad, se hace a sí mismo: «¿Y qué es vivir?» Cuando los camaradas del partido lo condenan a realizar una autocrítica estalinista, puesto que no comparte la estrategia que han establecido, se mostrará, a través de imágenes subjetivas, el futuro que Diego imagina para su vida (01:19:49 min.). Se ve a sí mismo sentado en su despacho frente a una máquina de escribir tecleando las primeras páginas de una novela, charlando en un café con su amante, Nadine, comentando un álbum de fotos con su mujer... La vida tópica de un intelectual burgués, tal y como la concibe el personaje. La vida que hubiera podido tener si no hubiera emprendido el camino de la impostura y que sus camaradas le brindan tras apartarlo de la acción. Sin embargo, no será así, puesto que deberá volver a ella para sustituir a un compañero que ha muerto fortuitamente. «Tendrán que buscarse a otro», se queja ante Marianne, que le ha transmitido las nuevas órdenes (01:32:29 min.). Marianne –personaje que sufre las consecuencias de las acciones de los otros yo de su marido— se ha transformado en un personaje influenciador, en la terminología de Casetti y Di Chio (1996), que impulsa la acción de Diego y, al final del relato, tendrá un papel activo y autónomo. En suma, tiene una misión que cumplir: avisar a Carlos -que ha emprendido el viaje a España – de la trampa que ha preparado la policía española. El activista que la despide en el aeropuerto duda de su habilidad (01:58.15 min.) y, por ello, le hace repetir las instrucciones y la contraseña. Ella las dice disciplinadamente y sonríe. Sabe que está preparada. Se pone un pañuelo en la cabeza. La cámara muestra un primer plano de su rostro decidido. Ahora ella es también una impostora.

En La guerra ha terminado el autor implícito ha construido un relato focalizado a través de Diego Mora, presente también en la voz narrativa; ambos trasuntos del propio Semprún, que relata su historia mezclándola con datos falsos y situacio-

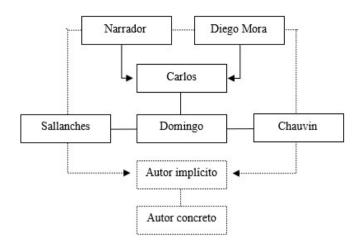


Imagen 4. La identidad del impostor

nes imaginadas. Así, Semprún se disfraza de narrador, de Diego Mora, de Carlos, de Sallanches, de Domingo y de Chauvin (Imagen 4) para construir una entidad narrativa verosímil de la misma manera que Carlos, el impostor: a través del lenguaje. «Escribir —dice el escritor Justo Navarro (2007: 19)— es un caso de "impersonation", de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro». En esa otredad que es la ficción el autor concreto se explica para encontrarse, para descubrirse, para saber quién es.

Una de las últimas secuencias de la película viene a cerrar el círculo. Al referirse a Carlos, un inspector de policía dice: «Hay tipos que viven clandestinamente y un día son ministros» (01:57:51 min.). El propio Semprún recuerda en *Adieu*, vive clarté... el momento en que su madre, Susana Maura, le auguró, frente a un jardín repleto de hortensias, que un día él sería «escritor o presidente de la República²» (1998: 275). No fue presidente de la República, pero sí escritor y también ministro del Gobierno de España entre 1988 y 1991. Su madre acertó en lo de escritor y el personaje de ficción en lo de ministro cuando se lo atribuyó a Carlos, trasunto del escritor, convirtiéndose en certeza en la biografía del autor concreto.

# CONCLUSIONES: LA VERDAD DE LA IMPOSTURA

La guerra ha terminado se articula en torno al desarrollo de las acciones derivadas del motivo del impostor, sustentado en la relación con otros motivos clásicos: el disfraz, el engaño y el viaje. El primero, señalado por las identidades falsas que el protagonista se ve obligado a asumir para llevar a cabo su actividad clandestina, es fundamentalmente lingüístico y se lleva a cabo mediante la manipulación de las palabras en los diálogos del protagonista con otros personajes; el segundo apunta a la utilización de procedimientos, estrategias y objetos de impostura que facilitan la ocultación de sus fines. En la verbalidad del protagonista se privilegia la dimensión ilocutiva cuando los interlocutores actúan en favor del desvelamiento y la dimensión locutiva cuando son colaboradores o cómplices, activándose en este caso la doble direccionalidad del diálogo cinematográfico, ya que la información facilitada va dirigida también al espectador.

En definitiva, la impostura se manifiesta de forma múltiple y superpuesta. El personaje asume roles falsos que se imbrican unos tras otros: un impostor que imposta a un segundo y éste a un tercero. En un primer momento, el procedimiento introduce al espectador en un proceso de ocultamiento de la identidad, insertándolo en la incertidumbre que rige el arco argumental del relato a través de la intriga y la expectación, y, una vez se ha revelado la verdadera personalidad, a través del suspense. Así, la actitud del impostor es de naturaleza moral, puesto que utiliza el disfraz y el engaño para conseguir un fin que va más allá de sus intereses personales o su opinión sobre la estrategia de lucha que lo enfrenta a sus camaradas. El protagonista sacrifica su interés individual por el objeto de deseo hacia el que se encamina: la consecución de la libertad, que sólo es posible con el final de la dictadura. Esto lo diferencia de los thrillers de espías clásicos, en los que los personajes

luchan por el mantenimiento de la impostura para conseguir la supervivencia personal y/o familiar. Incluso en un film más cercano al planteamiento de La guerra ha terminado como El último metro —Le dernier métro, François Truffaut, 1980— existen diferencias notables. Si en el primero, el objeto es moral, en el segundo es individual. Diego Mora, que sueña con ser escritor, lo abandona todo por la causa colectiva; Lucas Steiner, un director de escena de origen judío, pone en riesgo su vida para seguir creando en secreto frente a los nazis. Al primero lo impulsa un destino histórico inevitable, como al héroe de la tragedia griega, al segundo la pulsión individual del creador.

La alternancia entre la primera y segunda persona en la voz narrativa nos inserta en esa crisis de identidad del personaje. El narrador cumple una función deíctica, es decir: señala la impostura, establece instrucciones específicas de interpretación y expande las posibilidades de lectura, situando el relato en la autorreferencialidad propia del conjunto de la obra de Jorge Semprún. Señala, por tanto, el texto como constructo y lo vincula al autor concreto, transcendiendo la significación meramente genérica, tanto a nivel de los contenidos como a nivel del discurso. La focalización interna v. sobre todo. la relación de las diferentes instancias de la enunciación y los personajes, señalan el proceso de escritura también como un proceso de impostura realizado por el autor concreto. Se trata de una impostura creativa, propia del escritor, que para contar una historia se ve obligado a asumir vicariamente la identidad de sus personajes para construir un mundo posible, diferente al real, que contribuye, a través de la ficción, a encontrar la verdad del mundo real.

#### **NOTAS**

- 1 «une vie dispersée à cause de l'exil est une vie dont la seule identité permanente est la mémoire» (traducción de los autores).
- 2 «écrivain ou président de la République» (traducción de los autores).

#### **REFERENCIAS**

- Alliès. P. (1994). Ecrire sa vie. Entretien avec Jorge Semprún, *Pôle Sud*, 1, 23-34. https://doi.org/10.3406/pole.1994.1324
- Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Austin, J.L. (2004). Cómo hacer cosas con palabras. Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (2023). El héroe de las mil caras. Girona: Atalanta.
- Casetti , F. y Di Chio, F. (1996). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- Céspedes, J. (2013). Figuras del exilio republicano español en el cine francés de los años sesenta: la guerra ha terminado (Alain Resnais) y El español (Jean Prat). Filmhistoria online, 23(2), 1-11. https://bit.ly/3sFX6rk
- Doležel, L. (1999). Heterocósmica. Ficción y mundos posibles. Madrid: Arco.
- Fernández, C. (2004). Estrategias de la memoria en la obra de Jorge Semprún. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 2(32), 69-87. https://bit.ly/3Eo1A8u
- Frenzel, E. (1976). Diccionario de argumentos de la literatura universal. Madrid: Gredos.
- Frenzel, E. (2003). Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación Stoffe, motivos y temas. En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 27-52). Arco.
- Fuentes, C. (1993). *Geografía de la novela*. México D.F.: FCE. García Barrientos, J.L. (1991). *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC.
- García Barrientos, J.L. (2001). Cómo se comenta una obra de teatro. Madrid: Síntesis.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). El relato cinematográfico.

  Barcelona: Paidós

- Genette, G. (1989). Figuras III. Barcelona: Lumen.
- Jimeno Aranda, R. (2017). El cine de Jorge Semprún. La transferencia entre guiones cinematográficos, literatura y biografía. *Fotocinema*, 14, 59-81. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2017.v0i14.3570
- Kayser, W. (1972). Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos.
- Lledó, E. (2011). El silencio de la escritura. Madrid: Espasa.
- Montes, G. (2009). El silencio en el diálogo cinematográfico. *Enlaces*, 10, 1-9.
- Montes, G. y Sanz de León, V. (2021). El personaje oculto:: memoria, identidad y silencio en Una historia de violencia de David Cronenberg. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16(1), 320-335. http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.epom
- Navarro, J. (2007). El cazador de coincidencias. En J. Herralde, (Ed.), *Homenaje a Paul Auster* (pp.9-21). Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez, J. (2022). El exilio en la cinematografía de Jorge Semprún. En J. R. López García y A. Saura, (Eds.), Yo no invento nada. Testimonio y ficción del exilio republicano de 1939 en el cine, el teatro y la literatura (pp.123-143). Sevilla: Renacimiento.
- Semprún, J. (1977). Autobiografía de Federico Sánchez. Barcelona: Planeta.
- Semprún, J. (1993). Federico Sánchez se despide de ustedes. Barcelona: Tusquets.
- Semprún, J. (1998). Adieu, vive clarté... París: Gallimard.
- Semprún, J. (2003). Veinte años y un día. Barcelona: Tusquets.
- Semprún, J. (2015). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

# EL CAMINO DEL IMPOSTOR. MOTIVO Y AUTORREFERENCIALIDAD EN LA GUERRA HA TERMINADO (LA GUERRE EST FINIE, ALAIN RESNAIS, 1966)

#### Resumen

Este análisis pretende determinar el funcionamiento de la impostura en la película La guerre est finie (Alain Resnais, 1966), primer guion cinematográfico de Jorge Semprún, escritor cuyo centenario se celebró en 2023. Mediante el diseño específico de un modelo de análisis que vincula presupuestos narratológicos con la pragmática del lenguaje y la dramatología, se analizan los motivos del impostor, el disfraz y el engaño a través de las acciones y diálogos de los personajes. Los resultados señalan que la manipulación lingüística y la utilización de estrategias y objetos de impostura son elementos claves de un proceso continuo de reescritura que implica la construcción/reconstrucción de la identidad. En la verbalidad de los personajes se privilegia la dimensión ilocutiva cuando los interlocutores actúan en favor del desvelamiento; en cambio, la dimensión locutiva aparece cuando son colaboradores o cómplices, activándose en este caso la doble direccionalidad del diálogo cinematográfico, ya que la información facilitada va dirigida también al espectador. La voz narrativa cumple una función deíctica, que subraya el simulacro, situando el relato en la autorreferencialidad característica de la obra de Jorge Semprún.

#### Palabras clave

Jorge Semprún; autorreferencialidad; impostura; narración; personajes; diálogo.

#### Autores

Gustavo Montes Rodríguez es Doctor en Comunicación Audiovisual y Licenciado en Periodismo (UCM). Profesor Ayudante Doctor (URJC). Investigador del Grupo de Investigación de Alto Rendimiento INECO y del Grupo de Innovación Docente Cinedanía. Colaborador del Center of Media Studies and Political Communication Research (URJC). Ha participado como investigador en el Proyecto de I+D+i Análisis de la dramaturgia actual en español (CSIC). Coordinador del Aula de Periodismo/Publicación Digital de la FCCOM. Su línea de investigación se centra en el análisis narrativo del audiovisual y de la videoescena. Como creador escénico ha recibido el Premio de Teatro José Martín Recuerda. Contacto: gustavo.montes@urjc.es.

Vicente Sanz de León es Doctor en Comunicación Audiovisual (UCM) y Licenciado en Ciencias de la Información y Máster en Tecnologías Digitales Interactivas (UCM). Profesor Ayudante Doctor (URJC). Es investigador en el área audiovisual, televisiva y cinematográfica, así como en proyectos de innovación y mejora de la calidad docente. Ha desarrollado funciones de dirección técnica de audiovisuales y espectáculos, realizador, de operador de cámara, editor y fotógrafo. Ha impartido docencia en varios centros educativos y Universidades. Actualmente es profesor y coordinador de la Productora Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la URJC. Contacto: vicente.sanz.deleon@urjc.es.

# THE PATH OF THE IMPOSTOR: MOTIFS AND SELF-REFERENCE IN THE WAR IS OVER (LA GUERRE EST FINIE, ALAIN RESNAIS, 1966)

#### Abstract

The aim of this analysis is to identify the operation of imposture in The War Is Over (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966), the first film scripted by the Spanish writer Jorge Semprún, whose centenary was celebrated in 2023. Through the specific design of an analytical model that combines premises of narratology with pragmatics and dramatology, the motifs of the impostor, disguise and deception are analysed through the characters' actions and dialogues. The findings suggest that linguistic manipulation and the use of the strategies and tools of imposture are key elements of a constant process of rewriting that involves the construction/reconstruction of identity. The protagonist's use of language prioritises the illocutionary dimension with those who seek to expose the truth, and the locutionary dimension with collaborators or accomplices in the lie. In the latter case, the double direction typical of cinematic dialogue comes into play, as the information exchanged is also intended for the spectator. The narrative voice performs a deictic role that exposes the simulacrum, while reflecting the self-referential approach characteristic of Jorge Semprún's work.

#### Key words

Jorge Semprún; self-referentiality; impostor; narration; characters; dialogue.

#### Authors

Gustavo Montes Rodríguez holds a PhD in Audiovisual Communication and a degree in Journalism (UCM). He is an Assistant Professor (URJC). He is a researcher at the INECO High Performance Research Group and the Cinedanía Teaching Innovation Group. He is a collaborator at the Center of Media Studies and Political Communication Research (URJC). He has participated as a researcher in the R&D+i Project Analysis of Current Dramaturgy in Spanish (CSIC). He is the Coordinator of the Journalism/Digital Publication Classroom at FC-COM. His line of research focuses on the narrative analysis of audiovisual and video scenes. As a stage creator, he has received the José Martín Recuerdo Theatre Award. Contact: gustavo.montes@urjc.es.

Vicente Sanz de León holds a PhD in Audiovisual Communication (UCM) and a degree in Information Sciences and a Master's Degree in Interactive Digital Technologies (UCM). Assistant Professor (URJC). He is a researcher in the audiovisual, television and film fields, as well as in projects for innovation and improvement of teaching quality. He has worked as a technical director of audiovisuals and shows, as a producer, camera operator, editor and photographer. He has taught at various educational centres and universities. He is currently a professor and coordinator of the Audiovisual Production Company at the Faculty of Communication Sciences at the URJC. Contact: vicente.sanz.deleon@urjc.es.

Saida Santana Mahmut es Licenciada en Ciencias de la Información (UCM), doctora en Ciencias del Lenguaje (URJC), Máster en Artes Escénicas (URJC) y en coaching profesional (UCJC). Profesora asociada en la UCM. Docente en la Universidad Nebrija y New York Film Academy (Los Ángeles, 2019-20, 2020-21). Su producción investigadora se centra en la relación entre lenguaje audiovisual, artes escénicas y televisión. Dramaturga, directora y actriz con más de 20 años de experiencia. Miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Contacto: saidasan@ucm.es.

#### Referencia de este artículo

Montes Rodríguez, G., Sanz de León, V., Santana Mahmut, S. (2025). El camino del impostor. Motivo y autorreferencialidad en *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 180-192.

Saida Santana Mahmut holds a degree in Information Sciences (UCM), a PhD in Language Sciences (URJC), a Master's degree in Performing Arts (URJC) and in professional coaching (UCJC). She is an associate professor at UCM. She teaches at Nebrija University and the New York Film Academy (Los Angeles, 2019-20, 2020-21). Her research focuses on the relationship between audiovisual language, performing arts and television. She is a playwright, director and actress with more than 20 years of experience. Member of the Academy of Cinematographic Arts and Sciences of Spain. Contact: saidasan@ucm.es.

#### Article reference

Montes Rodríguez, G., Sanz de León, V., Santana Mahmut, S. (2025). El camino del impostor. Motivo y autorreferencialidad en *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, Alain Resnais, 1966). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 180-192.

 $recibido/received: 21.02.2024 \mid aceptado/accepted: 03.05.2024$ 

Edita / Published by



Licencia / License



192

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

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

# MEMORIA Y EXPIACIÓN. FORMA, TIEMPO Y VOZ EN FILMING OTHELLO (ORSON WELLES, 1978)

ÁLVARO GIMÉNEZ SARMIENTO

#### **GÉNESIS DE UN MAKING OF**

En julio de 1974, la cadena alemana ARD (Comunidad de Radiotelevisiones Públicas Alemanas) encarga a Orson Welles una introducción para la emisión de una de sus películas más emblemáticas, Otelo (Othello, 1951). Welles acepta gracias a la generosa oferta económica y rueda una presentación de unos veinte minutos. Sin embargo, descontento con el resultado, decide no entregar el copión a la ARD y convence a los productores Klaus y Jürgen Hellwing para producir una pieza documental de mayor metraje y similar a Fraude (F for Fake, 1973), que había realizado unos años antes (Berthomé y Thomas, 2007). Junto a esos veinte minutos y a varios fragmentos de la película original, Welles rueda en París una tertulia con los actores Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards, y un coloquio en la sala 1 del Orson Welles Cinema Complex de Cambridge, Massachusetts, aprovechando una proyección de su Otelo original

(Kelly, 2017). También rueda nuevos comentarios a cámara y un diálogo entre Otelo e Iago que él mismo interpreta (Graver y Rausch, 2011).

Pese a la simplicidad de la propuesta, el montaje se prolonga durante cuatro años para completar apenas ochenta y tres minutos de metraje (Berthomé y Thomas, 2007). La película tiene su estreno en el Festival de Berlín en junio de 1978, bajo el título de Filming Othello (1978). Un mes más tarde, se emite en la ARD alemana. Sin embargo, habrá que esperar hasta junio del 79 para que se proyecta por primera vez en EE. UU., concretamente en el Joseph Papp's Public Theatre de Nueva York, junto con el Otelo de 1951. La película se mantiene durante tres semanas en cartel, pero apenas consigue repercusión en los medios. Por desgracia, no tendrá más proyecciones en EE. UU. hasta 1987, cuando el famoso Film Forum la programa sin la película original. De ese pase provienen las primeras reacciones críticas, como la de Vincent Canby del New York Times (1987: 24), quien afirma que

«es tan buena que te pide más; cuando sales del cine quieres ir corriendo a volver a ver *Otelo*».

Años después, esta reducida repercusión también se trasladó a la comunidad científica, que rara vez ha abordado su estudio. Aunque ha habido algunos artículos, como los de Sebastian Lefait (2015) o Antonio Costa (2004), lo cierto es que se trata de una obra infravalorada, sobre todo en lo que concierne a su cualidad ensayística y al tratamiento temporal. Por ello, en este artículo proponemos su estudio desde diferentes perspectivas. En primer lugar, realizaremos una introducción a la estructura temporal de la película. A continuación, analizaremos el trabajo de montaje, fundamental para entender esa permutación entre pasado y presente que vertebra todo el metraje. Además, abordaremos el análisis del modo, la voz y el deseo según las ideas de Nichols (1997), Carl Plantinga (1997) y Michael Renov (2004). Para terminar, estableceremos una reflexión a través de la transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo de Deleuze (1991, 1996). Este último punto derivará en una conclusión sobre la cualidad ensavística del documental, situándolo como una pieza fundamental dentro de la filmografía de una de las figuras más icónicas e imponentes de la historia de cine.

#### **EL EJE DEL TIEMPO**

Filming Othello plantea un fluido diálogo entre pasado y presente a través del anecdotario surgido de la preproducción, rodaje y postproducción del Otelo de 1951. Se trata de un continúo flujo entre el pasado y el presente a través de la reconfiguración que ejecuta la voz en off de Welles, siempre omnipresente y por encima de las imágenes del largometraje original. Esos comentarios dotan al material pretérito de una doble dimensión temporal: por un lado, la referida al momento del rodaje de Otelo; y por otro, la que se sitúa durante el montaje de Filming Othello, ese instante en el que la nueva banda de sonido modifica la película original. Pa-

sado y presente se unen configurando una antología del pasado que se actualiza a través de un nuevo proceso de escritura fílmica. Incluso, v como veremos más adelante, hay una llamada hacia el futuro al final del largometraje. Se trata del momento en el que Welles apela al espectador para que reconsidere su obra. Aquí no solo renueva un material pretérito, sino que invita al espectador a someterlo a nuevas lecturas y reinterpretaciones. En esos momentos, un Welles melancólico pero rebosante de fuerza, pide «desde lo más hondo de su corazón», que se observe su Otelo como un proyecto que mira al futuro, no como una reliquia anclada en el pasado. Se trata, como comenta Alberto Giordano, de un «pasado que viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro» (2006: 172).

Esta conectividad temporal también se aprecia cuando relata su estancia en Dublín o la preproducción de Cyrano de Bergerac en Roma. También cuando se refiere al Festival de Cannes y a los rodajes de La Dama de Shanghái (The Lady from Shanghai, 1947) y Macbeth (1948). Un continuo trasvase en el que Welles se sitúa como el único propulsor del relato, como autor totémico que controla los devenires temporales de su elegiaca película. Este encuentro entre pasado y presente encamina el discurso hacia una forma autobiográfica, donde el propio director organiza los materiales e indaga sobre su papel en la historia del cine (Piedras, 2014). A diferencia de lo que sucedía en otras de sus piezas televisivas, aquí el principal objeto de estudio es el propio Welles. Sujeto y objeto se combinan para dar lugar a un relato indagatorio y autorreferencial, donde las conclusiones surgen de un análisis principalmente introspectivo.

A este respecto, es interesante recurrir a Paul Ricoeur (1990: 159), que aborda esta autorrepresentación desde la proyección del sujeto. El filósofo francés mantiene que se produce una «escisión» del sujeto en dos partes: por un lado, la identidad, que implica la permanencia de los aspectos psíquicos y físicos del sujeto; y por otro, la ipseidad,

donde el sujeto no tiene una imagen persistente, sino que la construye durante el propio acto discursivo (Piedras, 2014). En *Filming Othello*, creador y objeto de estudio se unen a través de un acto lingüístico retrospectivo, prospectivo y proyectivo. Un ejercicio metafílmico que se ejecuta a través de uno de los procesos a los que Welles concedía más importancia: el montaje.

#### LA MOVIOLA REVELADA

El montaje de Filming Othello está estructurado en una suerte de intermitencia entre los parlamentos a cámara y los bloques extraídos de la película original, con la salvedad de los bloques de París y Cambridge. Este intercambio dialéctico tiene más intensidad en la primera parte de la película, sección en la que se realiza la exposición de los temas principales del documental. Tras el encuentro con Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards, Welles vuelve a retomar este diálogo entre pasado y presente proyectándolo hasta la hora de metraje, momento en el que se produce ese cruce entre el «Welles del pasado» y el «Welles del presente» tras interpretar el diálogo entre Otelo e Iago (imagen 1). A partir de ese momento, el director muestra el simposio en Cambridge y finaliza con la ya mencionada apelación al espectador. Una composición de montajes diversos que funcionan de manera estanca, sin excesiva permeabilidad, y componiendo un largometraje fragmentario y con una cadencia lenta de apenas 0,4 planos por minuto.

Los parlamentos a cámara están montados a partir de dos cámaras que ruedan de forma simultánea. Esta técnica se utiliza en dos ocasiones, por lo que el ritmo no sufre una aceleración importante, con 0,9 planos por minuto en estos momentos. De hecho, Welles siempre prima la cámara frontal y usa de forma muy limitada la segunda angulación, que suele oscilar entre el plano general y el plano medio (imagen 2). Son breves visiones desde fuera donde la cámara deja de ser el espectador -eje de mirada- para convertirse en un observador distanciado. De alguna manera, esas segundas cámaras se revelan como llamadas de atención. como dispositivos lingüísticos con los que Welles enfatiza la naturaleza metatextual del texto. Welles no solo dialoga con el espectador, sino que lo somete a un simulacro de observación con el que toma conciencia del artefacto fílmico.

En este sentido, *Filming Othello* supone también un ejercicio de auto-reconocimiento a partir del *Otelo* de 1951. Ese material, colocado en la moviola, adquiere nueva entidad al modificar su





Imagen I. Fotogramas consecutivos tras el diálogo entre Iago y Otelo interpretado por Orson Welles en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)





Imagen 2. Ejemplo de planificación a doble cámara en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

naturaleza. Por un lado, Welles elimina el audio original y dispone su narración en off. Y por otro, articula un nuevo montaje a través de dos estrategias. La primera, modificando el orden de los fragmentos según las directrices de su voz en off. Las escenas ya no se estructuran a partir de una lógica argumental, sino explicativa. Si Welles habla de arquitectura, las imágenes muestran imágenes del castillo. Si comenta cuestiones compositivas, Welles dispone imágenes de encuadres abigarrados y barrocos. No hay dobles sentidos, sino una simple visualización de los temas tratados.

La segunda estrategia consiste en alterar el montaje interno de las secuencias del *Otelo* original. Los cortes que introduce comprimen la película, generando un ritmo más conciso y centrado en su función explicativa. Como resultado, el montaje presenta supresiones, reducciones de duración, cambios de orden y escalados que dirigen la atención hacia elementos específicos del encuadre. Welles toma su material original y emprende una nueva escritura que se extiende a todas las dimensiones del plano. La moviola reinterpreta el material original otorgándole una función metatextual que genera nuevas articulaciones estético-narrativas.

Entre esos momentos encontramos, por ejemplo, la secuencia del asesinato de Desdémona (imagen 3), donde Welles reduce duraciones y

reordena planos dando lugar a nuevos raccords de movimiento. Esta nueva edición concede incluso un nuevo sentido a la escena, donde Otelo sorprende a su mujer y le arrebata la vida sin las dudas del original. Otro caso llamativo se da durante el cortejo fúnebre. Esta secuencia, situada al arranque y sin voz en off, supone un replanteamiento motivado exclusivamente por intenciones estético-narrativas, algo que solo se repite cuando Welles observa su «yo del pasado» al final de la interpretación del diálogo entre Otelo e Iago.



Imagen 3. Comparativa entre la secuencia del asesinato de Desdémona de Otelo de 1951 (abajo) y de Filming Othello de 1978 (arriba). Las zonas negras indican las supresiones realizadas en la versión de 1978. Fuente: Elaboración propia mediante el software Adobe Premiere

Como se puede observar (imagen 4), la secuencia del *Otelo* de 1951 se extiende hasta los tres minutos y cuarenta y siete segundos, mientras que en *Filming Othello* solo cuenta con un minuto y treinta y seis segundos, lo que supone un 57,7% menos. La supresión de planos completos está focalizada en la parte final, mientras que el acortamiento se ejecuta en mayor medida en el arran-

que, sobre todo en los planos generales. Además, se altera el orden del plano número 30 del *Otelo* original, que en *Filming Othello* se adelanta al plano 22. Por tanto, esta secuencia supone la mejor constatación de ese proceso de continua reescritura por el que aboga Welles al final de la película. Como si se tratase de una metáfora de ese proceso, Welles construye una nueva estructura que refuerza la idea controladora de la película: la lectura como forma de escritura, como generadora de nuevos materiales fílmicos.

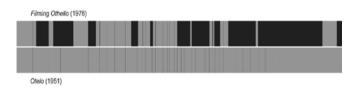


Imagen 4. Comparativa entre la secuencia del funeral de Otelo de 1951 (abajo) y de Filming Othello de 1978 (arriba). Las zonas negras indican las supresiones realizadas en la versión de 1978. Fuente: Elaboración propia mediante el software Adobe Premiere

De igual modo, es elocuente que la secuencia del funeral sea la única que se reinterpreta sin intención didáctica. La muerte, ese tema tan presente en la filmografía de Welles, aparece aquí como una realidad a la que se combate con su contrario, es decir. con ese «rehacer continuo» (Lefait. 2015: 73). En su última película estrenada, Welles se revela contra un estadio que siente próximo, y lo hace a través de la modificación de materiales pretéritos. El montaje se manifiesta como un ritual donde se invoca esa eternidad del arte, esa dimensión imperecedera que perdura a través de cada lectura. Filming Othello no solo es una revisión de un hecho pasado, sino también una metáfora de la inmortalidad que aspira a conseguir. Welles se aproxima a Shakespeare para sugerir que su Otelo también debe ser visionado y reinterpretado. El montaje -la moviola- se revela como la principal herramienta para construir ese discurso crepuscular con el que Welles aspira a perpetuarse.

De hecho, el montaje fue su gran talón de Aquiles. Welles perdió el control de esa fase en *El*  cuarto mandamiento (The Magnificent Ambersons, 1942), Mr. Arkadin (1955) y Sed de mal (Touch of Evil, 1958); además, prolongó hasta la extenuación los de Otelo, Campanadas de medianoche (Chimes at Midnight, 1965), Fraude (F for Fake, 1973) y Filming Othello. Tampoco completó la edición de la mayoría de sus proyectos televisivos, lo que le granjeó la fama de director maldito incapaz de terminar sus películas. La sala de montaje fue para Welles un lugar de placer y dolor: un espacio donde ideó muchas de sus contribuciones al séptimo arte, pero también la razón por la que fue repudiado por la industria cinematográfica. En este sentido, la moviola se revela no solo como una herramienta para trascender, sino también como un instrumento para hallar esa redención con la que enfrentar los últimos compases de su vida.



Imagen 5. Orson Welles sentado junto a su moviola en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

# EL SER ACUSMÁTICO

El sonido de *Filming Othello* continúa el planteamiento establecido por el montaje. La voz de Welles capitaliza todo el metraje, a excepción de la secuencia del cortejo fúnebre y los siguientes planos detalle de la moviola. La voz alterna entre el atornillamiento -sonido sincronizado con la imagen de Welles- y la acusmática1 -voz en *off* sobre

las imágenes del *Otelo* de 1951-. Welles modifica el film original eliminando la banda sonora mediante su «voz vampirizante», que está tan presente y definida como cuando se visualiza su imagen corpórea. Sin embargo, pese a la importancia de esa voz acusmática, su presencia es muy reducida. Welles permanece en *off* solo un 14,3% del tiempo, lo que deja 1 hora, 10 minutos y 46 segundos de pura sincronía entre imagen y sonido. Esto provoca que, pese a su capacidad transformadora, la voz de Welles no disponga de muchos de los poderes que se atribuyen al ser acusmático, como la omnividencia, la omnisciencia o la omnipotencia.

Por otro lado, la cancelación del sonido de la película original, además de dejar espacio para esa voz en off, genera una proyección silente por la que vagan «cuerpos sin voz» en un «silencio impuesto al espectador» (Chion, 2004: 103-107). Ninguna voz llega del pasado; la palabra se manifiesta solo en el presente, en clara preparación para esa nueva lectura que debe emprenderse tras la proyección. Welles despoja de sonido al original con la intención de dar una nueva vida a su obra, permitiendo que crezca a través de las nuevas revisiones. El director no está dispuesto a mostrar partes completas de su original; al contrario, cercena el audio para incitar un visionado posterior que proyecte su obra hacia inmortalidad. De este modo, Filming Othello se erige como una lucha contra la finitud, contra la muerte, contra ese cortejo fúnebre del arranque donde, esta vez sí, Welles respeta la banda sonora original.

FILMING OTHELLO SE ERIGE COMO UNA LUCHA CONTRA LA FINITUD, CONTRA LA MUERTE.

#### MODO, VOZ Y DESEO

Filming Othello se presenta como una pieza reflexiva que alcanza en muchos momentos la mostración performativa. Welles hace referencia continua al proceso de construcción del discurso cinematográfico, tanto del Otelo de 1951 como del propio documental. Como afirma Nichols, la modalidad reflexiva «habla menos del mundo histórico en sí (...) que sobre el proceso de representación» (1997: 93). La presencia continua de elementos metatextuales -moviola, latas de película, etc.- (23,8% del total) crean un espacio propicio para esa reflexión metalingüística, que se escenifica con un encuentro entre el realizador y el espectador durante los soliloquios. El mencionado montaje a dos cámaras permite observar a Welles «desde fuera». Se rompe el eje cámara-director y el espectador adquiere una conciencia intensificada del hecho cinematográfico, que, a su vez, propicia la reflexión.

De hecho, Welles potencia los planos largos que incrementan esa sensación de conciencia, ya que cuando una imagen se prolonga, termina dirigiendo la atención del espectador hacia sí misma y el impacto que tiene sobre su contenido (Nichols, 1997). Una vez alcanzado ese estado, el director introduce la duda epistemológica a través de la intervención de la moviola, ese aparato que puede modificar la representación del pasado. Se trata de una revelación del dispositivo de creación, que consigue un conocimiento hipersituado con el que cuestiona la naturaleza de la obra cinematográfica. Welles siembra esa incertidumbre que genera una nueva interpretación del texto y, con ello, una proyección hacia el futuro. La reflexión se erige como fase imprescindible para que el espectador redefina su estatus, convirtiéndose en un generador de textos sobre los que edificar una supuesta perpetuidad.

Esta reflexividad deriva también en una modalidad performativa en la que se potencian los elementos subjetivos. Welles no se esfuerza por

buscar una explicación empírica a su representación, sino que apela a la emoción y a la dimensión afectiva del relato. Su reflexión surge de experiencias personales que son transformadas en el discurso a través del registro en celuloide. No hay refutación científica, puesto que es imposible; el conocimiento solo proviene de una fuente: la de un director que piensa en voz alta sobre su propio oficio. Welles transmite la experiencia de crear una película y aspira a que el espectador la comprenda de manera más visceral que intelectual (Nichols, 1997). No hay intención de proporcionar convicción al discurso, sino de imprimir una emoción que permita transmitir esa experiencia de la manera más vivida posible. Filming Othello no es una película sobre un hecho histórico, sino sobre un recuerdo que adquiere forma a través de una voz comprometida con la emoción y el afecto.

Filming Othello también se manifiesta como una voz poética en su vertiente metadocumental (Plantinga, 2000). Welles habla abiertamente tanto del proceso de creación del Otelo de 1951 como del propio Filming Othello. La construcción del discurso cinematográfico es uno de los temas principales y se escenifica a través del montaje, aunque también hay una reflexibilidad explícita sobre el rodaje de ambas películas. Filming Othello exhibe su propia naturaleza a través de una autorreferencia que permite abordar temas como la representatividad fílmica, el valor del proceso o la serendipia propia de toda creación artística. Se trata de una reflexividad verbal a la que contribuyen también las citas de André Bazin y Jack J. Jorgens que lee durante la primera mitad de la película. Por tanto, Filming Othello se situaría dentro de un cine que analiza y cuestiona (Renov, 2004), puesto que Welles toma un objeto de estudio -su propia película- y lo somete a un exhaustivo proceso reflexivo (Lloga Sanz, 2020).

En cierto sentido, Welles trata de entender qué ha provocado que su película -y por ende la obra de Shakespeare- perdure en el tiempo. Todo su proceso de autodescubrimiento supone un acercamiento a la esencia del arte, a aquello capaz de subliminar una pieza para que adquiriera una categoría superior. Welles no solo escruta su película, sino a sí mismo como creador, como contador de historias, como ser finito que ansía perdurabilidad. La autoconciencia del discurso es también una herramienta analítica de su posición dentro del engranaje cinematográfico. Hay un continuo énfasis por delimitar el hecho autoral, por averiguar dónde comienza su intervención y dónde la de otros agentes externos. Por ello, son continuas las referencias a Shakespeare, a las circunstancias fortuitas del rodaje y a la participación de otros actores como productores, directores de fotografía o intérpretes.

Y es aquí donde reside la esencia de la película. Welles, por encima de todos los avatares que sufrió durante ese rodaje, se retrata como autor máximo, como fuerza propulsora de un acto artístico que dinamita cualquier muro que se interponga entre él y su obra. Mostrar un rodaje tormentoso no deja de ser una oda a su potencia creativa. Welles da relevancia al anecdotario como maniobra semántica, como dispositivo para situar al artista y su creación. Lo que parece tener una intención lúdica, se revela como una de las estrategias más efectivas del film: nada puede negar su papel como autor y, por extensión, su opción a perdurar en la memoria de futuras generaciones. De hecho, el propio acto de escribir este artículo supone una nueva constatación de ese discurso: a través de las palabras que brotan de mis manos contribuyo a perpetuar su figura, a insuflar nueva vida a una película que, sin duda, ha adquirido dimensión de obra de arte.

#### LA IMAGEN CRISTAL

Tomando el planteamiento de Deluze, la imagen-movimiento se manifiesta en *Filming Othello* en sus tres acepciones: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección. Es imagen-percepción2 puesto que sustrae y elimina partes de

la percepción total, de las «zonas acentradas y desencuadradas» (Deleuze, 1991: 98). Y dentro de esta categoría encontramos también sus dos desdoblamientos: el objetivo y el subjetivo. El objetivo cuando vemos a Welles al lado de su moviola observando el devenir de las imágenes. Y el subjetivo cuando el espectador presencia aquello que Welles está observando, es decir, los fragmentos del Otelo original, el encuentro con Liammóir y Edwards y el simposio en Cambridge. Se trata de un desdoblamiento que toma como pivote la moviola, una herramienta empleada para permutar la conciencia cinematográfica entre esas dos referencias. Pero Welles, como ente cualificado, observa dentro del monitor una realidad mediada por otra cámara y por otra moviola, introduciendo una nueva capa perceptiva que se imanta a la anterior. La moviola actúa como instrumento multiplicador tanto de la subjetividad como de la objetividad, ya que ambos conceptos se manifiestan también en el Otelo de 1951 (imagen 6).







Imagen 6. Planos consecutivos de Orson Welles observando los fragmentos de Otelo (1951) dispuestos en la moviola en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)



Imagen 7. Plano y contraplano del encuentro de Orson Welles con Micheál Mac Liammóir y Hilton Edwards. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

Esta relación no se produce en todos los insertos del Otelo de 1951, sino solo en la segunda mitad de la película, justo después de cargar el material del encuentro en París con Liammóir y Edwards (imagen 7). Desde ese momento, Welles se mantiene frente a la moviola, disponiendo materiales y creando una nueva dinámica de adscripción a esa imagen-percepción. Welles establece una dimensión perceptual donde la moviola, ese instrumento «impregnado de memoria» (Ortega, 2008: 75), se erige como ventana temporal hacia dos pasados: París y Cambridge. La imagen-percepción, por tanto, no solo define un eje de mirada por planificación de cámaras, sino también un eje temporal, dando pie a una imagen maquinicista. Welles opera los mandos de la moviola provocando congelados y arrangues, en una suerte de «cine-ojo» que marida con algunas las ideas postuladas por Dziga Vértov (2011).

De hecho, esas imágenes provenientes de la «maquina» adquieren una nueva textura provista de vibración, *flickeo* y un mayor grano que la imagen original, indexando ese material como génesis del que veremos a continuación. Es el «clinamen del materialismo epicúreo», que alcanza el «elemento genético que provoca cambiar el eje de la percepción» (Deleuze, 1991: 125). La imagen pasa al fotograma y el fotograma pasa a la imagen, otorgando al espectador una capacidad supraperceptiva. Welles ya no enseña el aparataje de rodaje, como pasaba en otras de sus propuestas









Imagen 8. Cuatro fotogramas de la interpretación del diálogo entre Otelo y lago en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

documentales, sino su resultado dispuesto en un instrumento mecánico de construcción sintáctica. Es lo que Deleuze definió como el «grano de la materia», un estado donde el montaje se introduce en la esencia de la imagen y provoca una proyección sobre la pantalla. Se trata, por tanto, de una disposición material con la que Welles enfatiza la construcción maquinicista del discurso, la reinterpretación constante de un material pretérito cuya intención es proyectarlo más allá de ese presente.

La imagen-acción3 también está presente en tanto que Welles dispone una acción cronológica que coincide con el tiempo fímico. Se plantean saltos espaciales y temporales, como ya hemos visto, pero estos toman como referencia la casa en la que desarrolla la acción. No hay estrategias de dilatación o contracción del tiempo, por lo que la imagen-acción coincide con la imagen-percepción, en el sentido de que la primera hace referencia al tiempo y la segunda al espacio, y ambas se manifiestan simultáneas como una «gran forma». Esta correlación es intrínseca a la construcción de la película y actúa como estrategia de inmediatez, de acomodamiento del espectador, que asiste a una confesión que se desarrolla a través de las convenciones del realismo. Sin embargo, el estatismo de Welles, que apenas cambia de posición tres veces en todo el documental, disminuye esa idea de un cine «de comportamiento» y lo acerca a ese conductismo más complejo, donde «lo que aparece en el exterior es lo que sucede en el interior del personaje» (Deleuze, 1991: 224). Por ello, Welles diferencia perfectamente esa «confesión» con, por ejemplo, la interpretación del diálogo entre Otelo y Iago (imagen 8). Ahí se oscila desde el realismo expositivo al paroxismo teatral, enfatizando ese cambio sensorio-motriz de forma efectiva.

A medio camino entre la percepción y la acción, surge la predominante imagen-afección4. Esta se genera a través de un proceso de rostrificación, es decir, del aislamiento de la figura de Welles mediante el encuadre. Ante la ausencia de estímulos a su alrededor, el espectador centra su mirada en el rostro de Welles, estableciendo una relación empática y emocional. Esto no ocurre solo a través de los primeros planos, que representan un 15,7% del metraje, sino también con los planos medios cortos (25,8%) y los planos medios (13,6%). Los tres tipos de planos suman un 55,1% de la película, en la que Welles comunica tanto lo que piensa -polo reflectante- como lo que siente -polo intensivo-. Además, esta rostrificación5 se extiende también al encuentro París y el simposio en Cambridge, donde incluso los planos amplios de Welles se rostrosifican al presentar su figura aislada y arrancada del conjunto (imagen 9). Como dice Deleuze, ese plano a veces «contorno y otras, rasgo; una vez es rostro único y otras, varios; unas veces en forma sucesiva y otras simultáneas» (1991: 143), pero en todas tiene la capacidad de arrancar esa imagen de sus coordenadas espaciotemporales y provocar



Imagen 9. Plano y contraplano del encuentro con los espectadores en la Sala I del Orson Welles Cinema Complex de Cambridge, Massachusetts (EE. UU) en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

la afección. Esa imagen se transforma en entidad y, como tal, determina la narración.

La rostrificación también se proyecta sobre el material del Otelo de 1951, evidenciado esa tendencia wellesiana hacia el primer plano. Incluso se produce una especie de diálogo entre el rostro de 1951 y el de 1978, ambos con sus polos intensivos y reflectantes, que sintetiza esos dos Welles enfrentados: el joven y el anciano, el creador y el revisionista, el vigoroso y el elegiaco. Se trata de un diálogo que incluso adquiere tintes de confrontación. Ambos rostros parecen mirarse a través del tiempo en una negación y confirmación simultánea, repeliéndose y acercándose, sumergidos en un mutismo donde la emoción deja paso a la reflexión. Pasado y presente se ensamblan a través de un simple corte de montaje, revelando una expiación necesaria, un encuentro con su «yo pasado» que puede -debe- mostrar el camino hacia el futuro. Se trata de un «looking foward» que proviene de una reparación del pasado, de una reconciliación necesaria para amasar su trayecto hacia la eternidad.

Podemos considerar también que esos fragmentos del *Otelo* de 1951 actúan como imágenes-recuerdo. Estas se insertan entre la percepción y la acción, añadiendo una nueva subjetividad a la película. Bergson decía que estas imágenes esta-

ban constituidas de memoria, «somos a la vez la infancia, la adolescencia, la madurez y la vejez» (1973: 82-84). Sin embargo, en el momento del monólogo-diálogo entre Otelo y Iago, cuando Welles mira a su «yo pasado», la imagen adquiere dimensión de imagen-cristaló a través de la edición. No se trata de una imagen-cristal en la que la imagen actual -presente- y la virtual -pasado- cohabiten, sino que se adhieren por ensamblamiento a través de la moviola. Este instrumento se revela no solo como una herramienta temporal, sino también trascendental, generando un «recuerdo puro» que parte de la sublimación de esa edición. Hay una coalescencia que se viene cimentando desde los primeros compases de la película. El espectador se acomoda a esa dinámica difuminando la línea entre el presente y el pasado, por lo que cuando aparece ese rostro -última imagen del Otelo original-, el espectador le otorga una categoría actual.

Por tanto, los rostros intensivos -pensantesy reflectantes -emocionales- se suceden durante el film manifestando también ese lapso entre los dos tiempos: el actual y el pretérito. Mientras que el Welles anciano tiende a la reflexión, el Welles de 1951 exhibe una gestualidad que parece proyectarse más allá del cuadro. Aun así, el Welles anciano expropia parte de esa «explosividad» anulando el plano sonoro y superponiéndose sobre él,

una operación que completa en la usurpación que realiza durante el diálogo entre Otelo y Iago. Se trata del único momento en el que el texto de Shakespeare se hace expreso, y también el único en el que el rostro de Welles anciano pasa del estado intensivo al reflectante, provocando una colisión entre el pasado y el presente cuyo colofón es el rostro de Otelo silenciado, carente de voz, transmutado definitivamente en el ente demiúrgico que se aposenta tras esa moviola, símbolo unívoco de su poder transformador.

Esta cohabitación de imágenes-recuerdo e imágenes-cristal confirma que nos encontramos ante un film en el que la imagen-movimiento transmuta a una imagen-tiempo. Pero no lo hace a través de la ruptura de la cadena causal, sino mediante una crisis de la temporalidad que desencadena la reinterpretación de un pasado perdido. Se da ese «palimpsesto de la memoria», cuyo epítome es el momento en el que ambos Welles se encuentran (imagen 10). De alguna manera, se dan tres líneas







Imagen 10. Tres fotogramas que muestran los órdenes temporales en la figura de Welles en Filming Othello. Fuente: Filmmuseum de Múnich (Criterion Collection)

temporales en la figura de Welles: la de un septuagenario que habla a cámara, la del *Otelo* estrenado en 1951 y, por último, la del *Otelo* reinterpretado en la moviola. Esta última es una actualidad diferida, inmediatamente anterior a la expresión oral, y que cimenta ese acto de autorreflexión en el que pasado y presente acaban encontrándose. En ese instante, en ese momento en el que un Welles ajado mira a su reflejo del pasado, ambas líneas temporales confluyen dando un sentido elegiaco a todo el film. Un instante-cristal, revelador, donde un director salda cuentas con su pasado para, tal vez, prepararse para el final de su vida.

#### **ENSAYO Y PERPETUIDAD**

Filming Othello se suele clasificar dentro de la categoría de ensayo audiovisual (Rosenbaum, 2007), aunque hasta la fecha no se han especificado las características que justifican esta indexación. Siguiendo nuestro marco teórico, y después de haber analizado la película, identificamos algunas de las características apuntadas por García-Martínez (2006) para detectar un ensayo documental. En primer lugar, Filming Othello exhibe una clara naturaleza asistémica al situar el juicio personal por encima de cualquier otra consideración. Se trata de un arraigo epistémico que provoca una narración vacilante y difusa sin aparente orden (Corrigan, 2011). «He intentado decir mucho, y creo que he dicho más bien poco», se disculpa el propio Welles al final del largometraje. A pesar de buscar otras fuentes sobre las que refutar su discurso, la tesis expuesta se revela casi inalcanzable. ¿Cómo definir aquello que es arte? Y, sobre todo, ¿qué obra adquiere esa categoría y logra perpetuarse a través de los tiempos? Welles tiene su opinión, pero juega a esconderla insertando una duda sistémica a todo el conjunto. «No sé su opinión», llega a decir en un momento, «y tampoco les voy a decir la mía». Incluso llega a dudar del camino tomado al comentar que «tal vez debería haber leído algunas de las cosas que han dicho los críticos en contra de

Otelo, (...) aunque, después de todo, se supone que es mi voz sobre el tema».

Esta subjetividad lacerante deriva en la segunda característica apuntada por García-Martínez: la importancia del yo. Filming Othello se construye como un soliloquio que indaga en la propia memoria del director (Balló, 2012; Berthet, 2011). El acto de recordar aquel rodaje se manifiesta como algo dinámico y cambiante, interpretado desde el presente y alterado por él, lo que cuestiona su función original (González, 2006; Weinrichter, 2007). Welles teje una estructura autorreferencial donde se filma realizando ese mismo retrato, donde reflexiona sobre su trabajo y establece una serie de conclusiones abiertas sobre la naturaleza del arte y sobre sí mismo (Rascaroli, 2008).

Ese énfasis en el proceso es la tercera propiedad que García-Martínez atribuye al cine ensavístico, y que, como hemos visto, también tiene presencia en Filming Othello. Welles exhibe los engranajes de ambas películas: la de 1951 y la de 1978. La moviola no solo es un elemento usado en el pasado, sino que se revela también como catalizador de la construcción de ese presente. Se da esa reflexión metatextual donde se unifica «forma y fondo» revelando al cine no solo como medio, sino también como objeto de estudio. Es a lo que se refiere Cruz Carvajal cuando habla de cine autorreferencial, donde no solo se muestra al autor, sino también el proceso de creación como parte consustancial del relato (2019: 86). Welles materializa la creación del film para explicar de dónde provienen los planos y cuál es su función original.

La escenificación metafílmica deriva en un montaje no solo visible, sino protagónico. La moviola fusiona todos los materiales que componen la película: largometraje original, soliloquios de Welles, fotografías, encuentros con los protagonistas, simposio, etc. El corte no se esconde, sino que se le otorga propiedades epistémicas. La sintaxis pasa a un primer plano y escenifica ese proceso de pensar, esa vuelta al pasado a través de los engranajes de una moviola hegemónica (Català,

2014). Es ese recurrente «montar como se piensa» godardiano, aunque aquí podríamos reinterpretarlo como un «montar como se recuerda», puesto que para realizar un ensayo es necesario manipular la imagen y crear una distancia que permita observarla como algo nuevo (Weinrichter, 2007). Y eso es lo que hace Welles a través de la moviola, una herramienta que no solo sirve para visionar, sino también para modificar el material prexistente e insuflarle una nueva vida.

Por tanto, no existe separación entre el «yo» escribiente y el «yo» escrito, sino que las posiciones se diluyen en una subjetividad que determina su acercamiento al objeto de estudio (Blümlinger, 2007). Se trata de aquello que denominamos «práctica irónica», que implica tomar distancia sobre un material para luego realizar un ejercicio combinatorio con él (Miranda, 2007). Welles no solo se refiere al Otelo de 1951, sino que se aleja para reinterpretarlo e inscribir su «yo presente» en ese «yo pasado». Una de sus pretensiones es erigirse como enunciador máximo, como propulsor creativo de ambas películas y razón última de su existencia. De hecho, adopta una actitud docente sesgada, en la que sus explicaciones sobre los procesos de preproducción, rodaje y postproducción parecen tener un único objetivo: la personificación del director como autor totémico, como creador último de una obra que debe perdurar en el tiempo. Esta idea viene reforzada por su continua presencia y las múltiples miradas a cámara e interpelaciones al espectador. Welles le implica y le hace partícipe de una «conversación simulada». Incluso llega a concederle el don de la ubicuidad al desplazarle a esa segunda cámara distanciadora, donde se revela el artificio fílmico que contribuye a transformar esa conversación en una auténtica confesión.

En definitiva, la forma retórica tiene una traducción en un autor-narrador dotado de control absoluto. La supuesta conversación deriva en un soliloquio solo interrumpido por dos momentos -París y Cambridge-, que sirven de base para nuevas perspectivas y reflexiones propias. Un con-

trol que deriva incluso en una modificación del material, como si la mirada presente sirviera de expiación de aquellos errores cometidos en el pasado. «Hay demasiados arrepentimientos», apunta al final de la película, «hay demasiadas cosas que debería haber hecho de nuevo. Si no hubiera sido un recuerdo, sino un proyecto, seguro que hablar de Otelo hubiera sido una delicia». Por tanto, esa capacidad de reinterpretación cumple una doble función: por un lado, es una herramienta para reconciliarse con el pasado; y por otro, actúa como declaración de la perpetua reinterpretación que sufren los textos fílmicos. Welles realiza una declaración de profundo calado, puesto que, como hemos visto, siempre le resultó difícil finalizar sus películas. Ese «recuerdo» no es más que la constatación de su incapacidad por terminar sus proyectos, de considerarlos siempre como un material proyectado hacia el futuro a través de la modificación constante.

Filming Othello se erige, por tanto, como una declaración de amor y una confesión. Welles muestra su adoración por el montaje, pero también revela que ha sido el causante de la mayoría de sus males en la industria cinematográfica. La moviola es fuente de belleza, pero también de caos y frustración. Por ello, Welles expía esos pecados cediendo el testigo al espectador; es él el que debe reinterpretar el texto a cada visionado y darle una nueva significación. En la última película de su carrera, un Welles crepuscular y consciente de que no pude cambiar, cede el montaje al espectador para que le suplante cuando desaparezca. De esta manera, su obra, y por extensión él mismo, podrán alcanzar esa ansiada eternidad.

WELLES MUESTRA SU ADORACIÓN POR EL MONTAJE, PERO TAMBIÉN REVELA QUE HA SIDO EL CAUSANTE DE LA MAYORÍA DE SUS MALES EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA

#### **NOTAS**

- 1 Chion define la acusmática como aquello «que se hace oír sin la visión de sus causas» (2018: 89). Esta idea, teorizada por el compositor francés Pierre Schaeffer, es empleada por Chion para distinguir la zona visualizada -sonido in- de la zona acusmática -sonido off y sonido fuera de campo-. Por otro lado, Chion habla de atornillamiento cuando la fuente del sonido aparece en la imagen y mantiene una relación de sincronía con él.
- 2 Deleuze se refiere a la imagen-percepción como aquella que es reflejada por un «material viviente» (1991: 95). Esta puede ser objetiva y subjetiva. La subjetiva sería ejecutada por un personaje que mira algo dentro de la narrativa del film, mientras que la objetiva supone ver a ese personaje y lo que observa al mismo tiempo.
- 3 La imagen-acción se refiere a los movimientos, transformaciones y actividades de las figuras en un espacio-tiempo determinado. Se trata de las transformaciones que suceden en el cuadro y que Deleuze (1991) identifica con el movimiento. Mientras que la percepción dispone el espacio, la acción describe el tiempo.
- 4 La imagen-afección presenta la imagen-movimiento en tanto cualidad o potencia, por lo que todavía no es una acción observable. Se trata de una imagen que muestra la expresión de una posibilidad de acción, de una subjetividad que puede o no transformarse en movimiento. De hecho, los sujetos tienen cualidades que no se transforman en movimientos, pero sí que transmiten posibilidades de acción (Castañeda, 2013: 6). Por tanto, no se trata de la acción que se percibe de un determinado sujeto, sino de un espacio intermedio que se queda para la expresión potencial de un acto. Deleuze afirma que esta cualidad se manifiesta en el rostro, en el primer plano.
- 5 Deleuze afirma que «la negación de la perspectiva y de la profundidad asimila el plano medio a un primer plano» (1991: 134).
- 6 Supone la máxima expresión de la imagen-tiempo y se produce cuando hay una fusión de la imagen-recuerdo y la imagen actual. Ambas imágenes están cristalizadas y son indiscernibles. Lo actual y lo virtual surgen de forma simultánea (Deleuze, 1996).

#### **REFERENCIAS**

- Balló, J. (2012). L'Estratègia del desplaçament. *Comunicació: revista de recerca i d'anàlisi*, 29(1), 9-23. Institut d'Estudis Catalans. http://hdl.handle.net/10230/33316
- Bergson, H. (1973). Evolución creadora. Espasa Calpe.
- Berthet, F. (2011). Rêver l'historie: l'enfant de La Morte rouge (Solliloquio). En C. Blümlinger, C, M. Lagny, S. Linderperg, F. Niney y S. Rollet (Eds.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images* (pp. 83-89). Presses Soborbonne Nouvelle.
- Berthomé, J. P. y Thomas, F. (2007). Orson Welles en acción. Ediciones AKAL.
- Blümlinger, C. (2007). Leer entre imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-65). Gobierno de Navarra.
- Canby, V. (1987, 4 de febrero). Film: Welles in "Filming Othello" (p. 24). New York Times.
- Castañeda, A. S. C. (2013). La imagen-afección en La naranja mecánica (Stanley Kubrick, 1971) como film de tema filosófico. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 08.*
- Català, J. M. (2014). Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard. Publicacions de la Universitat de València.
- Chion, M. (2004) La voz en el cine. Cátedra.
- Chion, M. (2018), La audiovisión. Sonido e imagen en el cine. La marca.
- Corrigan, T. (2011). The Essay Film: From Montaigne, After Marker. Oxford University Press.
- Costa, A. (2004). Filming Othello: Welles, Pasolini y Carmelo Bene. Secuencias: Revista de historia del cine, 20, 9-24
- Cruz, I. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. En N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75-89). Gedisa.
- Deleuze, G. (1991). La imagen-movimiento, Paidós.
- Deleuze, G. (1996). La imagen-tiempo. Paidós.
- García-Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Communication & Society*, 19(2), 75-105.
- Giordano, A. (2006). Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas. Beatriz Viterbo.

- Graver, G. y Rausch, A. J. (2011). *Making Movies with Orson Welles*. Scarecrow Press.
- Kelly, R. (2017, 17 de julio). 'Filming Othello' added to Criterion's 'Othello' release. Wellesnet. https://www.wellesnet.com/filming-othello-added-to-criterions-othello-release/
- Lefait, S. (2015). Othello Retold: Orson Welles's Filming Othello. En S. Hatchuel y N. Vienne-Guerrin (Eds.), *Shakespeare on Screen* (pp. 59-75). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781316272060.005
- Lloga Sanz, C. G. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *Aisthesis*, 67, 75-102.
- Miranda, C. (2007). El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 142-157). Gobierno de Navarra.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Paidós.
- Piedras, P. (2014). El cine documental en primera persona. Paidós.
- Plantinga, C. (1997). Rhetoric and representation in non-fiction film. Cambridge University Press.
- Plantinga, C. (2000). The limits of Appropriation. Subjectivist Accounts of the Fiction/nonfiction Distinction. En I. Bondebjerg (Ed.). *Moving Images, Culture, and the Mind*, 133 (pp. 133-141). University of Luton Press.
- Rascaroli, L. (2008). The essay film: Problems, definitions, textual commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24-47.
- Renov, M. (2004). The subject of Documentary. University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1990). Soi-même comme un autre. Editions du Seuil.
- Rosenbaum, J. (2007). *Discovering Orson Welles*. University of California Press.
- Vértov, D. (2011). Memorias de un cineasta bolchevique. Capitan Swing
- Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Gobierno de Navarra.

# MEMORIA Y EXPIACIÓN. FORMA, TIEMPO Y VOZ EN FILMING OTHELLO (ORSON WELLES, 1978)

#### Resumen

Filming Othello es sin lugar a duda el largometraje menos conocido dentro de la filmografía de Orson Welles. A la escasa repercusión crítica que suscitó en su estreno, se le suma un cierto olvido por parte de la comunidad científica, que está fuertemente influenciada por obras tan icónicas como Ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), Sed de mal (Touch of Evil. 1958) o el también documental Fraude (F for Fake. 1973). Sin embargo, el valor de este film es incuestionable. Por ello, en este artículo pretendemos abordar su análisis desde diferentes perspectivas. En primer lugar, se analiza el tratamiento temporal de la película y se sitúa dentro de la teoría documental. En segundo lugar, cuestionamos su naturaleza ensayística mediante la identificación de sus características más relevantes, estableciendo así una taxonomía que, hasta el momento, no ha sido cuestionada. Además, exploramos también conceptos específicos, como la transición de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, y analizamos el modo, la voz y el deseo contenidos en la obra. Todo ello para dimensionar una de las aportaciones fundamentales a la historia del documental de los años 70.

#### Palabras clave

Welles; televisión; narrativa, ensayo; Otelo.

#### Autor

Álvaro Giménez Sarmiento (Alicante, 1977) es doctor en Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos, profesor asociado en el Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada de la Universidad Complutense de Madrid, y miembro del grupo de investigación Nuevas Tecnologías Aplicadas a la Creación y Análisis de Audiovisuales. Ha publicado artículos en revistas como Icono14 y Visual Review. Dentro de la creación audiovisual tiene trabajos como Pernocta (2004), Luminaria (2005), Pulse (2013), Elena Asins – Génesis (2014), Antonio Muñoz Molina. El oficio del escritor (2015), José Ricardo Morales. Escrito sobre el agua (2016), Federico (2017), Anatomía de un dandy (2020), o la serie Suicidio. El dolor invisible (2024). Contacto: algime02@ucm.es

#### Referencia de este artículo

Giménez Sarmiento, A. (2025). Memoria y expiación. Forma, tiempo y voz en Filming Othello (Orson Welles, 1978). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 193-207.

# MEMORY AND ATONEMENT: FORM, TIME AND VOICE IN FILMING OTHELLO (ORSON WELLES, 1978)

#### Abstract

Filming Othello is undoubtedly the least-known feature film in Orson Welles's filmography. In addition to the minimal critical attention it received upon its release, it has been largely ignored by the academic community, which has focused its interest on such iconic works as Citizen Kane (1941), Touch of Evil (1958), and the documentary F for Fake (1973). Despite this neglect, the value of Filming Othello is unquestionable. The aim of this article is to analyse this film from various perspectives. First of all, the film's treatment of time is analysed and placed in relation to documentary theory. This is followed by an interrogation of its nature as an essay film, identifying its most relevant features to assess a classification that until now has not been challenged. Specific concepts are also explored, such as the transition from movement-image to time-image, and the film's mode, voice and desire is analysed. In this way, this study examines one of the key contributions to the history of 1970s documentary.

#### Key words

Welles; Television; Narrative; Essay Film; Othello.

#### Author

Álvaro Giménez Sarmiento holds a PhD in Communication from Universidad Rey Juan Carlos in Madrid. He is an associate professor in the Department of Applied Communication Sciences at Universidad Complutense de Madrid and a member of the New Technologies Applied to the Creation and Analysis of Audiovisuals research group. He has published articles in journals such as Icono14 and Visual Review. He has also been involved in the creation of audiovisual productions such as Pernocta (2004), Luminaria (2005), Pulse (2013), Elena Asins – Génesis (2014), Antonio Muñoz Molina. El Oficio del Escritor (2015), José Ricardo Morales. Escrito sobre el agua (2016), Federico (2017), Anatomía de un dandy (2020), and the series Suicidio. El dolor invisible (2024). Contact: algime02@ucm.es

#### Article reference

Giménez Sarmiento, A. (2025). Memory and Atonement: Form, Time and Voice in Filming Othello (Orson Welles, 1978). L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 193-207.

recibido/received: 22.02.2024 | aceptado/accepted: 07.10.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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

# APUNTES SOBRE Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN Y EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL CINE DE FICCIÓN<sup>1</sup>

**JORDI REVERT GOMIS** 

A veces he dicho: dadme una ciudad o un río, con unas cuantas bibliotecas, con museos y cafés, por supuesto, y con plazas en las que leer al sol, y estaré en casa, *Heimlich*. Es decir, en Europa. Una Europa sin fronteras, que se extiende por buena parte del mundo.

(SEMPRÚN, 2006: 218)

Cinco axiomas para definir Europa: el café, el paisaje a escala humana y transitable, estas calles y plazas que llevan los nombres de estadistas, científicos, artistas, escritores del pasado... nuestra doble ascendencia en Atenas y Jerusalén y, por último, esa aprensión de un capítulo final, de ese famoso crepúsculo hegeliano, que ensombreció la idea y la sustancia de Europa incluso en sus horas de mediodía.

(STEINER, 2007: 56)

# INTRODUCCIÓN. JORGE SEMPRÚN Y LA MEMORIA DE EUROPA

El último tramo de El hombre europeo, volumen que recoge a modo de conversación o acaso intercambio epistolar sobre Europa de la mano de Jorge Semprún y Dominique de Villepin, recoge en sus páginas la amargura de los firmantes frente al rechazo francés y holandés a la Constitución Europea en 2005. Casi dos décadas después de aquel escollo de la construcción de un proyecto federal europeo, interpretado por ambos como una oportunidad para detenerse y cimentar con aún más ahínco el futuro de la Unión, las sombras que se ciernen sobre el continente son incluso más alargadas. Eventos de la magnitud del Brexit, la pandemia del COVID-19 y la invasión rusa de Ucrania con su consiguiente escenario de incertidumbre económica han relegado a un segundo plano el debate europeo, primando una conversación que alberga en su núcleo las políticas de defensa y eco-

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

nómicas, en términos que parecían olvidados en el recuerdo ya lejano del momento más enardecido de la Guerra Fría. En ese tablero la identidad europea ha pasado de someterse a escrutinio a someterse a una forzosa reorganización en la que las vicisitudes culturales y su presencia en diálogos internacionales han perdido fuerza frente a las emergencias dictadas por los sucesivos tsunamis que, en pocos años, se han empeñado en poner en jaque su modelo. No está de más, en ese contexto, volver a Semprún y Steiner, a los signos comunes que vertebraron, en sus reflexiones, la idea de Europa, la cohesión cultural que subyace y pervive pese a los azotes que tratan de amedrentar su esencial y heterogénea unidad. Para Steiner, los cafés y las plazas como puntos de encuentro. Semprún añade los museos, las bibliotecas, los lugares donde legado y conocimiento confluyen para determinar un rumbo para el futuro, un espíritu cohesionador que atraviesa los tiempos y los nombres:

Para mí, Europa es en primer lugar, desde la adolescencia, la patria privilegiada de la literatura, de la lectura, en sus múltiples idiomas, en su coherencia espiritual. Una memoria cultural y también un horizonte de vida. Era a un mismo tiempo Gide y Kafka, Thomas Mann y André Malraux, Cervantes y Dostoievski. Sin olvidar a Marlowe ni a George Bernard Shaw, por supuesto (Semprún, 2006: 214-215).

Para él, como para Villepin, el impulso primigenio de Europa comunitaria se fecha en mayo de 1935 y en la conferencia impartida por Husserl en Viena, La filosofía en la crisis de la humanidad europea². Es en aquella ocasión donde se verbaliza, y en Buchenwald donde se prefigura: allí escucha, de la mano de un compañero, las palabras de Husserl por vez primera, mientras alterna la lectura del ¡Absalón, Absalón! de William Faulkner. El proto-hombre europeo —pues no será hasta los ochenta que el propio Semprún construirá un discurso abiertamente pro-europeo en lo político y en lo cultural/espiritual, a partir del impacto que

PARA STEINER, LOS CAFÉS Y LAS PLAZAS COMO PUNTOS DE ENCUENTRO. SEMPRÚN AÑADE LOS MUSEOS, LAS BIBLIOTECAS, LOS LUGARES DONDE LEGADO Y CONOCIMIENTO CONFLUYEN PARA DETERMINAR UN RUMBO PARA EL FUTURO

tienen en Francia algunas voces disidentes procedentes del Este, como las de Milan Kundera o György Konrád, entre otros— que inicia su gestación en ese momento, en las garras de la muerte, sobrevivirá a los campos de concentración, pero se sumirá en un largo silencio como reflejo frente a lo inenarrable. En La escritura o la vida, Semprún pone de manifiesto esa elección dicotómica, asegurando haberse embarcado en «una larga cura de afasia, de amnesia deliberada para volver a vivir, o para sobrevivir» (Semprún, 1995: 212), en referencia al largo hiato que transcurrió entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la publicación de El largo viaje (Le grand voyage) en 1963. La sanación en proceso, el silencio voluntario interpone la distancia justa que permite a la memoria regresar y abrirse paso en aquel vagón de mercancías hacia el campo alemán, en los olores y los dolores v los días confundiéndose con sus noches, el tiempo líquido de la antesala de la muerte. En un sentido estricto, la escritura no es el punto y aparte que marca el final de mudez terapéutica, sino un gesto que emerge como necesidad de restituir la topografía emocional de Buchenwald, hasta entonces reprimida, para completar ese largo periodo de sanación. Como recuerda Rodríguez Varela, el detonante se halla en un texto de Manuel Azaustre, antiguo militante comunista que en su opinión no conseguía transmitir la esencialidad de su experiencia en Mauthausen (Rodríguez Varela, 2018: 89). Así pues, Buchenwald se abrirá paso en la escritura porque la memoria no puede escapar de ese impulso narrador, del mismo modo que los

recuerdos se inscriben en el reiterado acto de cortar el pelo de Abraham Bomba en SHOAH (Claude Lanzmann, 1986), gesto mecánico que se alía con su relato hierático hasta que su rostro se agrieta en el sobrecogimiento que el peluquero creía sometido. Las imágenes, al igual que en el documental de Lanzmann, no serán suficientes ni podrán concentrar la carga sentimental del testimonio:

Las imágenes, en efecto, aun cuando mostraban el horror desnudo, la decadencia física, la labor de la muerte, eran mudas [...] Mudas sobre todo porque no expresaban nada preciso sobre la realidad mostrada, porque sólo daban a entender retazos mínimos de ella, mensajes confusos. Se tendría que haber trabajado la película a fondo, en su propia materialidad fílmica [...] Sobre todo se habría tenido que comentar las imágenes, para descifrarlas, inscribirlas no sólo en un contexto histórico sino en una continuidad de sentimientos y de emociones. Y ese comentario, para acercarse lo más posible a la verdad vivida, tendría que haber sido pronunciado por los propios supervivientes (Semprún, 1995: 217-218).

El presente artículo se propone ahondar en la huella del discurso sempruniano a través de su trabajo como guionista en Z (Costa-Gavras, 1969), con el foco puesto en su compromiso político y cómo estos conectan con el resto de la obra de Semprún, así como con la postura pro-europea que el autor construiría de manera firme a partir de la década de los ochenta. Para ello, se emplea un análisis comparativo que pone en relación con esta película parte de la producción literaria de Semprún, en particular con algunos de los textos que mejor representan su evolución discursiva y su trayectoria vital, desde la experiencia del campo de concentración de Buchenwald en La escritura o la vida a la construcción de un ideal europeo, en El hombre europeo. En este sentido, y para extraer los frutos de dicho diálogo, se acomete el estudio desde una perspectiva intertextual que permita una destilación de las particularidades de la militancia de Jorge Semprún a través de la versatilidad de una obra que abarca diversos medios, formatos y décadas.

# DE EL LARGO VIAJE AL CINE MILITANTE DE COSTA-GAVRAS

La publicación de El largo viaje en 1963 sitúa a Semprún en la esfera literaria francesa, despertando un interés como autor que le lleva a compartir círculos intelectuales con Alain Resnais o Yves Montand, con quienes se embarcará en su primera aventura cinematográfica, escribiendo el guion de La guerra ha terminado (La guerre est finie, Resnais, 1966). Según Ricardo Jimeno, este libreto ya manifiesta una estructura de tres niveles cuyos orígenes podríamos rastrear en El largo viaje y que se prolongará a través de sus colaboraciones como guionista: un primer nivel en el que se instala el Semprún creador, un segundo que ocuparía el Semprún militante y un tercero como personaje de libro o de cine, muchas veces depositados en alter-egos que confunden a los dos primeros (Jimeno, 2017: 64). Se perpetuará, en fin, una fe en el artificio v en la mecánica ficcional como herramientas preferentes para transmitir la experiencia de lo intransmisible, algo de lo que el propio autor dejará constancia: «Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio» (Semprún, 1995: 25). La guerra ha terminado alberga, desde ese aparataje señalado por Jimeno y canalizado a través del personaje y trasunto Diego Mora (Yves Montand), un rework de sus vivencias como militante antifranquista en la clandestinidad en el que también confluye el des-

SE PERPETUARÁ, EN FIN, UNA FE EN EL ARTIFICIO Y EN LA MECÁNICA FICCIONAL COMO HERRAMIENTAS PREFERENTES PARA TRANSMITIR LA EXPERIENCIA DE LO INTRANSMISIBLE

encanto comunista que lo llevó a desviarse —y a ser expulsado del partido— de la línea oficial del PCE propugnada por Santiago Carrillo y Dolores Uribarri 'La Pasionaria'.

Un año después, en otoño de 1967, Semprún se embarca junto a Costa-Gavras en la escritura de Z, adaptación de la novela de Vassilis Vassilikos basada a su vez en el asesinato del político Grigoris Lambrakis a manos de grupos parapoliciales en mayo de 1963. Dicha escritura se impulsa una vez desde la necesidad militante, pues unos meses antes Grecia era subyugada, tras el golpe de estado del 21 de abril, por la Dictadura de los Coroneles, estimulando el deseo del director de adaptar un material profundamente combativo para con la dictadura, y el de Semprún de abordar el destino de un país que guardaba indisimulados paralelismos con España. Z adopta el asesinato de Lambrakis como punto de partida para establecer una ficción en un país innominado y presuntamente democrático que, no obstante, se ve lacrado por la corrupción e intervenido por el poder militar y policial, prestos a erradicar cualquier brote de la izquierda. En ese contexto, un diputado (Yves Montand) y sus partidarios organizan un mitin de carácter pacifista pese a los obstáculos interpuestos desde las instituciones. A la salida, y en una plaza abarrotada por partidistas y grupos hostiles, el diputado es asesinado en medio de la confusión. A partir de ahí, un joven magistrado (Jean-Louis Trintignant) se encargará de investigar el caso al tiempo que un fotoperiodista tratará de recabar pruebas que esclarezcan la verdad de un crimen político y desvelen la inculpación de miembros de la extrema derecha y el poder militar.

Tras un rápido y dócil proceso de escritura del guion por parte de Costa-Gavras y Semprún, el cineasta y su equipo se encontraron el rechazo por parte de los productores europeos a financiar su proyecto por resultar demasiado político. Pese a contar con el apoyo previo de la United Artists, que había distribuido el anterior film del director y que se había hecho con los derechos de la obra

de Vassilikos, la desconfianza de casas como Gaumont o Les Artistes Associés en su viabilidad económica pusieron en peligro su consecución, hasta que finalmente fue la apuesta personal del actor y productor Jacques Perrin —quien interpreta a un fotoperiodista en la película—, unida a aportaciones económicas de otras estrellas como Montand. la que lo rescató. El aldabonazo decisivo vino desde una fuente inesperada: en el convulso Festival de Cannes de mayo de 1968, Costa-Gavras y Perrin recababan financiación de la Oficina Nacional para la Comercialización del Cine en Argelia, ente estatal cuyo apoyo en régimen de co-producción motivaría el rodaje en Argelia —o cual inscribiría al país africano como contendiente en los Oscars de Hollywood a la Mejor Película Extranjera, valiéndole la primera y única estatuilla de su cinematografía—. Jimeno describe las condiciones precarias en las que se dio el rodaje, con un elenco de estrellas europeas como Irene Papas, Jean-Louis Trintignant o el propio Montand que accedieron a reducir sus salarios para participar, o con la participación desde prisión del músico Mikis Theodorakis, quien compuso la banda sonora sin poder leer el guion e inspirándose en la figura de Lambrakis, aportando tanto temas antiguos como composiciones originales (Jimeno, 2014: 638).

# Z, O LA FICCIÓN COMO ARMA POLÍTICA

En los créditos iniciales de Z, asistimos a una rápida sucesión de primeros planos de insignias militares a las que acompañan los nombres del equipo artístico, sobrevolando sobre la trepidante música de Theodorakis. Rápidamente, y tras la Z titular, nos vemos insertos en una sala en la que un grupo de altos cargos militares escuchan aburridos una exposición sobre métodos para la prevención del mildiu. El ponente concluye equiparando esta enfermedad con otra de carácter ideológico que devasta la población, tras lo cual da paso al General de la Gendarmería, quien se pone en pie para sucederle en el estrado. En ese momento, la imagen

queda congelada y el siguiente rótulo se inscribe en el centro del encuadre: «Toute ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE.» («Todo parecido con hechos reales y personas muertas no es casual. Es VOLUNTA-RIO»). El texto, con carácter de declaración que abre la ficción que nos atañe, aparece firmado en mayúsculas por Jorge Semprún y Costa-Gavras, quienes a través de ese fotograma certifican la militancia que vertebrará la película. Z, narrada con pulso de crónica y montaje taxativo, se levanta desde su inicio como una ficción tan concreta -el momento político, la Grecia previa al golpe de estado y la Dictadura de los Coroneles— como universal —pese a estar basada en el caso de Lambrakis, se elide del relato cualquier referencia geográfica o nombre de los implicados, dejando constancia de que la historia podría repetirse y, de hecho, se repite, en otros lugares y con otros protagonistas-. Desde esa voluntad, el guion de Semprún vuelve a recurrir a experiencias personales que se filtran en sus vericuetos narrativos y (re)escribe su figura en la de uno de sus personajes. Según Jimeno, el esquema de tres niveles que establece para la escritura de Semprún (Jimeno Aranda, 2017) aquí se ajusta, en un primer nivel, de manera temática con los paralelismos ya presentados entre España y Grecia, si bien en este punto cabe apuntar a la universalidad en la que se define Z a la hora de articular su discurso anti-fascista, discurso conciliador y combativo, también embrionario del sentimiento pro-europeo que emergerá en la obra de Semprún a partir de los 80. El segundo nivel, por su parte, correspondería con la huella autoral que se rastrea en el estilo formal, con una perseverante ruptura del espacio-tiempo, fragmentación de la que títulos como La escritura o la vida son exponentes y que aquí encuentra una cierta correlación con el vibrante montaje de Françoise Bonnot, ganador del Óscar en dicha categoría.

La edición, en tanto que dispositivo fragmentario aquí permite estructurar, sin abandonar la vehemencia de los hechos, el largometraje en dos grandes actos: un primero en el que asistimos a los prolegómenos del mitin de Z (Montand) y los intentos oficiales por boicotearlo hasta el acoso de grupos parapoliciales y seguidores de estos que desemboca en el asesinato del político; y un segundo en el que somos testigos de la investigación llevada a cabo por el implacable juez de instrucción (Trintignant) que amenaza con hacerse tambalear el poder militar cómplice del crimen. En el caso de Z. la sucesión inexorable de hechos, embebida de contundencia e inmediatez, se relaciona antes con una ruptura espacial que temporal y relativa a la memoria, si bien Jimeno ejemplifica el ejercicio memorístico en el breve flashback en que Z recuerda el episodio en que su mujer lo descubrió junto con su amante. No obstante, esa insistencia en la fragmentación, más vinculada a la memoria en otras ocasiones, no debe dejar de considerarse como una de las armas más provechosas de Semprún para quebrar los límites de la representación y validar el arte como vía combativa y crítica, como aprecia acertadamente Mirjam Leuzinger:

La memoria artística no se reduce a un discurso estético, como apresuradamente podría deducirse; al contrario [...] es un momento discursivo híbrido a la vez estético y ético, a la vez ficticio y referencial; es, en definitiva, un discurso heterogéneo que apela a la trascendencia del arte no sólo para la concepción del texto literario, sino también para la formación de un ser humano libre y crítico frente a las múltiples pruebas a las que el sangriento siglo pasado le ha sometido (Leuzinger, 2016: 22).

Volviendo a los tres niveles de Jimeno, en correspondencia al tercero cita a Bucarelli para señalar cómo Semprún encuentra un cierto trasunto ficcional en el personaje de Manuel, interpretado por Charles Denner que acompaña al diputado griego, es responsable de las organizaciones políticas universitarias, tiene raíces judías y es el único de los seguidores del político griego que mantiene una línea separada respecto a la estrategia política del Comité Pacifista (Bucarelli, 2011: 56). Aquí, por

tanto, quedan en un segundo plano los destellos de literalidad respecto a la experiencia sempruniana, desde luego visos más endebles de los que puede detectarse en otras ficciones como La confesión (L'aveu, Costa-Gavras, 1970) o Las rutas del sur (Les routes du sud, Joseph Losey, 1978), en las que la figura protagonista de Montand es atravesada por la del autor de un modo ineludible. No obstante, Z podría entenderse como un poliedro de sus múltiples proyecciones, un prisma quizá en cuyas caras cohabitan el héroe idealizado pero imperfecto —el aura intachable que rodea a Z es, sin embargo, cuestionada en su desliz marital—, el militante fiel y apasionado encarnado en el propio Manuel, el testigo de la Historia perseguido -el personaje de Perrin- o el perseguidor incansable de la justicia -representado inequívocamente en el juez instructor de Trintignant—. Todos esos rostros beben, más o menos lateralmente, de su propia reinvención y de la de sus memorias, tan cara en su obra -baste recordar el episodio en el que Semprún narra cómo abatió a un soldado alemán, cuyas circunstancias revisa y actualiza conscientemente en La escritura o la vida—. Todos parecen recorridos por un mismo mantra: el del individuo que brega, desde distintas posiciones, con el acoso de un estado opresor y dispuesto a aniquilarlo en su rebeldía. Un individuo, por otra parte, que nunca está solo en su envite —ni siguiera cuando es aislado y reprimido— y que acredita su pertenencia a una lucha que le trasciende. Es significativo que la narrativa de Z se construya con dos grandes referentes no por casualidad anónimos: el propio Z y el juez instructor -trasunto ficcional del juez Christos Sartzeakis, quien entre 1985 y 1990 sería presidente de Grecia— son los pilares en torno a los que se construye esa combatividad, convirtiendo la película en una suerte de díptico. Cuando el primero de ellos es asesinado, aparece el segundo para tomar su relevo desde el estrado y poner contra las cuerdas al poder militar, si bien este no lo hace desde una postura ideológica sino desde la estrictamente imparcial que se presupone al estamento judicial. Adolfo Millán Aguilar ubica esas dos figuras resistentes en el tercer nivel de una estructura que completarían el gobierno griego bajo la forma de una democracia de perfil bajo, heredada de la guerra civil y manejada por fuerzas conservadoras, y el conflicto que una oposición de izquierda y de ánimo reformista mantiene frente a este (Millán Aguilar, 2022: 273). Si bien Millán se limita a la descripción de esas partes en tanto que actantes del relato, cabe apoyarse en su identificación ternaria para señalar la importancia de esos paladines como catalizadores de un cambio en el transcurso de la Historia. Los líderes se suceden, mientras las causas que encabezan perviven.

## Z, O LA FICCIÓN COMO DOCUMENTO

La conclusión de Z incurre en un desconcertante contrapunto. La aparente victoria sobre la injusticia sistémica que representa la sucesión de acusaciones y detenciones del juez es replicada rápidamente por un noticiario que anuncia el golpe de estado de los Coroneles, al que a su vez sigue un anuncio del destino aciago de los protagonistas de la historia -todos ellos víctimas del levantamiento—. De este modo la película apunta, según Txetxu Aguado, a cómo los salvaguardas de la sociedad democrático-liberal no son garantía frente a medios políticos fraudulentos dirigidos hacia la supresión del oponente<sup>3</sup>. No hay, por ende, margen para el optimismo: la misma voz en off que ha dictado su final enumera todo aquello que quedó prohibido con la llegada de la dictadura, una larga lista en la que se incluyen la libertad de prensa, aprender ruso o búlgaro, Tolstoi, Sófocles, los Beatles, el pelo largo, las minifaldas y, en último término, la letra Z, que ocupa integralmente el encuadre y que, tal y como nos explica esa voz, en griego antiguo significa está vivo, redondeando así la identidad del personaje Montand —cuya imagen vemos tras la Z y junto a un retrato dibujado de su rostro— como un ideal inextinguible en sí mismo. En ese punto la película finaliza y siguen los cré-

ditos finales. Pese a la constatación de esa imposición del régimen, el tono cronista de Costa-Gavras se mantiene impermeable al desaliento, pues rechaza cualquier énfasis dramático o sensación de fracaso, asegurándose de que las dos últimas palabras enunciadas y levantadas por la música de Theodorakis dejen acta de la vigencia de un espíritu combativo que sobrevive al totalitarismo y sus reencarnaciones. Así, Z funciona con semejante eficacia como manifiesto político sempruniano y como documento cuasi periodístico de un periodo clave de la historia griega. Su renuncia a cualquier vericueto melodramático es indicativa de sus intenciones, alejadas de los cauces épicos y/o exacerbados de la ficción histórica sin renunciar a un enérgico pulso pautado por el montaje de Bonnot

y el guion de Semprún y Costa-Gavras. Dichas características, moldeadoras del carácter fuerte del largometraje son las que permiten en parte situar un foco prácticamente exclusivo sobre las fricciones políticas de

Z FUNCIONA CON SEMEJANTE EFICACIA COMO MANIFIESTO POLÍTICO SEMPRUNIANO Y COMO DOCUMENTO CUASI PERIODÍSTICO DE UN PERIODO CLAVE DE LA HISTORIA GRIEGA

los personajes con el sistema, impregnándolo por tanto de un ánimo que le valdría para ser designado como epítome del cine político que durante años quedó ligado al nombre de Costa-Gavras. Una clasificación, huelga decir, que como bien apunta Pinel, despierta serias dudas en torno a su propiedad, pues «cabe preguntarse también si se trata de un género [el cine político] en el sentido estricto de la palabra o bien de un tema recurrente que inspiró de forma particular las producciones de los años sesenta y setenta» (Pinel, 2009: 241). Manuel Hidalgo, escritor y guionista, hablaba de que «el cine político al modo Semprún/Gavras ha quedado en la Historia. No había nada parecido antes y ha tenido una influencia enorme en el cine posterior. El cine político, francés, italiano, latinoamericano...» (Alemany, 2011). Efectivamente, el estilo del cineasta heleno se postularía como cine

esencialmente asociado a su temática central, una política que, no olvidemos, ya se encuentra presente en las decisiones y recovecos de cualquier texto artístico. Político era, ciertamente, el cine de Godard a finales de los sesenta, como lo había sido el neorrealismo italiano o el cine de la revolución soviética, pero también -y a su manera, quizá menos declarada pero indudablemente atravesada de ideología— las grandes producciones de Hollywood. La preponderancia temática en el cine de Costa-Gavras, no cabe duda, fue decisiva en la emergencia de una etiqueta de la que cabe desconfiar desde el mismo momento en que se calibran el confinamiento de la ideología a un pretendido género, descartando la posibilidad de que cualquier ficción, sea de la clase que sea, resulte acreedora

de implicaciones políticas.

Algo tiene que ver en ello el efecto amplificador que del tema produce las elecciones estilísticas que tanto desde la escritura como desde la producción llevan a cabo

Semprún y Costa-Gavras, pues el hecho de que Z lime cualquier aspereza emocional de sus personajes v exponga los hechos desnudos, sin incurrir en una espectacularización epidérmica, impregna el metraje de una franqueza que el espectador puede llegar a asimilar como una suerte de objetividad deudora del discurso periodístico. Se trata de una discusión, la de las formas de representación y su relación con el mundo histórico, que excede con mucho los límites de este escrito, y que ya atañía a la fotografía antes que al cine, y al cine primigenio antes que al cine documental. En estos derroteros, resulta vano especular sobre el valor real de Z como documento testimonial de un episodio coyuntural, pues no opera bajo sus imágenes una tentativa de generar el efecto documental -por usar los términos de Zumalde y Zunzunegui (Zumalde y Zunzunegui, 2014)—que las pondría

en estrecha relación con su referente —el episodio del asesinato de Lambrakis, la investigación posterior y, finalmente, el acaecimiento de la dictadura de los Coroneles— sino una vocación que, bajo el anonimato de nombres y lugares permite escapar de lo circunstancial para conferir al discurso universalidad. En ese sentido, la eficacia comunicativa y movilizadora del texto puede ser harto mayor que la del documental politizado desde su enunciado, y por tanto vale la pena recordar, una vez más, la máxima establecida por Català y Cerdán al decir que «no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta)» (Català y Cerdán, 2008: 17). Semprún, que años después experimentaría con las formas documentales en Las dos memorias (Les deux mémoires, Jorge Semprún, 1974), había insistido en el valor del artificio en La escritura o la vida, descargando su creencia en un diálogo -un diálogo no fidedigno, como él mismo advierte sin que importe lo más mínimo- entre repatriados de los campos de concentración sobre cómo debía contarse su historia, en el que uno de ellos aducía: «Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!» (Semprún, 1995: 140).

# CONCLUSIÓN: Z Y LA MEMORIA SEMPRUNIANA

En su artículo "Travelling arrière et circulaire". Jorge Semprun's Script Writing, Marcus Coelen analizaba la sentencia de Semprún a propósito de la necesidad de convertir el testimonio en objeto artístico como sigue:

Esta frase expresa una idea subyacente a la totalidad de la escritura de Semprún: la oposición del artificio (de naturaleza literaria) a la verdad (de esencia histórica) —en la cual la primera sirve como privilegiado vehículo o incluso única forma de manifestación de la segunda— organiza todo su empeño de inscribir sus producciones en la textura de la historicidad (Coelen, 2016: 115).

El apunte de Coelen resume a la perfección el mecanismo sempruniano que asimila Z en su estilo: la aparente contradicción de acceder a la verdad a través del artificio. heredada como se ha dicho de las falsas dicotomías que han acompañado al desarrollo paralelo de documental y ficción, no son un obstáculo para acceder a la verdad de un testimonio o el retrato puntual de una época. Antes al contrario, mora en ese proceso de (re)construcción creativa una honestidad que permite a la autoría sortear las trampas de la memoria, al tiempo que rebautiza los espacios y nombres para volverlos anónimos al lector/espectador, quien en esos lugares reevaluados y personajes encontrados puede acceder a una intimidad si cabe mayor, la intimidad que permite la ficción y que aquí dota a sus mimbres de universalidad sin abandonar las ideas. Z no circunscribe su denuncia al momento histórico griego, sino que la eleva a través de la relojería del thriller a una esfera superior: allá donde el caso de Lambrakis marca el punto de partida, el objeto final de la protesta es la privación de libertades a manos del absolutismo y, el de su discurso, invitar al receptor a continuar la lucha contra la injusticia sistémica, sea cual sea su nacionalidad y situación. La experiencia sempruniana, por tanto, tiende a la deslocalización de la lucha que alberga en el corazón del discurso, del mismo modo que los recuerdos recogidos en La escritura o la vida se vuelven líquidos y se solapan, no con la intención de camuflar la identidad del que escribe, sino más bien de construirla desde la libertad que habilita lo ficticio, la misma libertad que resultaba una quimera en los camastros del campo de concentración. La complicidad de Costa-Gavras en sus colaboraciones con Semprún entenderán esta mecánica hasta sus últimas consecuencias, construyendo a través de películas como La confesión, Sección especial o la propia Z un cine que trasciende su etiquetado político para trasladar atemporalmente al ciudadano europeo cuestiones tan palpables entonces como ahora.

215

#### **NOTAS**

- 1 El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)", con código PID2022-13884NB-I00, bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).
- 2 Sergio Sevilla, en su artículo Las raíces de una Europa en crisis, acude a las raíces de la idea de Europa en la filosofía a partir de la propuesta de Husserl de una Europa refundada en la cultura de la racionalidad, con los filósofos clásicos como modelo (Sevilla, 2013).
- 3 «Despite the successful efforts to bring the guilty to justice, the assassins will be released from prison when a coup d'état gives way to the so-called Regime of the Colonels, therefore pointing to how the safeguards of a liberal democratic society are no guarantee against fraudulent political means directed toward the suppression of the opponent» (Aguado, 2014: 188).

#### **REFERENCIAS**

- Aguado, T. (2014). Dissidence, Citizenry, and Witnessing: Three Screenplays by Jorge Semprún. En Ferrán, O., y Herrmann, G. (2014). A Critical Companion to Jorge Semprún. Buchenwald, Before and After, 187-201. Palgrave Macmillan.
- Alemany, L. (2011). Jorge Semprún (1923-2011). Especial de *ElMundo*.es. Recuperado de: https://www.elmundo.es/especiales/2011/06/cultura/jorge-semprun/cine.html
- Bucarelli, A. (2011). Z: dur roman au film en passant par l'écriture de la vie. *CinémAction*. 140. 53-57.
- Català, Josep M., y Cerdán, J. (2007). "Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy". Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, 57-58, 6-25.
- Coelen, M. (2016). "Travelling arrière et circulaire". Jorge Semprun's Script Writing ["Travelling hacia atrás y

- circular": La escritura de guion de Jorge Semprún]. Yale French Studies. 129. 114-127.
- Jimeno Aranda, R. (2014). La aproximación a la realidad histórica desde la perspectiva del cine político europeo contemporáneo. Dos miradas: Marco Bellocchio y Costa-Gavras (Tesis). Universidad Complutense de Madrid.
- Jimeno Aranda, R. (2017). El cine de Jorge Semprún. La transferencia entre guiones cinematográficos, literatura y biografía. *Fotocinema. Revista cientí fica de cine y fotografía*, 14, 59-81. Disponible: http://www.revistafotocinema.com/
- Leuzinger, M. (2016). *Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida virtual y texto vital.* Madrid: Verbum.
- Millán Aguilar, A. (2022). El cine de Jorge Semprún como medio de aproximación a los conflictos políticos europeos del siglo XX. *Filmhistoria online*, vol. 32, núm. 2, págs. 250-285.
- Rodríguez Varela, R. (2018). Trauma y testimonio. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Vol. 33, n°1, pp. 85-97.
- Semprún, J. (1995). La escritura o la vida. Barcelona: Tusquets.
- Semprún, J. (2006). El hombre europeo. Pozuelo de Alarcón: Espasa.
- Sevilla, S. (2020). Las raíces de una Europa en crisis. EU-topías. Revista De Interculturalidad, comunicación Y Estudios Europeos, 6, 85–93. https://doi.org/10.7203/ eutopias.0.18883 Steiner, George (2007). La idea de Europa. Madrid: Siruela.
- Zumalde, I., y Zunzunegui, S. (2014). Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 17, enero-junio 2014, 86.94.

216

# APUNTES SOBRE Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN Y EL COMPROMISO POLÍTICO EN EL CINE DE FICCIÓN

#### Resumen

«Tout ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE". Al rótulo, sobreimpresionado sobre la imagen congelada de una sala repleta de militares que acotan el destino de Grecia, le siguen las firmas a pie de Jorge Semprún y Costa-Gavras. Así empieza Z, cima del thriller político marca del director y también de la colaboración entre los signatarios. El guion de Semprún, adaptación de la novela de Vassilis Vassiliskos que recoge los hechos y la investigación fiscal del asesinato en 1963 del profesor y activista Grigoris Lambrakis, se erige como vibrante destilación del compromiso político del español. El relato de Z, desde la ficción, sostiene en su fuerza textual una verdad tan implacable como el juez instructor encarnado por Jean-Louis Trintignant. Su denuncia de una democracia secuestrada y de los hechos que acabaron por reducir a cenizas la oposición ideológica para dar paso a la Dictadura de los Coroneles, se arma en torno a un asesinato-epicentro que Semprún y Costa-Gavras desmenuzan desde la multiplicidad del punto de vista, la voluntad cronista y la reflexión sobre la naturaleza del testimonio y su relación con lo real.

#### Palabras clave

Jorge Semprún; cine; memoria; Costa-Gavras; Z.

#### Autor

Jordi Revert (Valencia, 1984) es Doctor en Comunicación e Interculturalidad por la Universitat de València y Profesor en la Universitat Jaume I de Castelló, donde desde 2019 imparte en los grados de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Relaciones Públicas. Ha publicado los libros Cine y cómic (Cátedra, 2023), En busca de lo real: 50 documentales esenciales (Editorial UOC: 2017) y Paul Verhoeven (Cátedra, 2016). Asimismo, es autor de numerosos capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas científicas. Sus principales líneas de investigación son el cine documental y la intermedialidad entre el cómic y el cine en la era digital. Contacto: jrevert@uji.es.

#### Referencia de este artículo

Revert, J. (2025). Apuntes sobre Z (Costa-Gavras, 1969): Jorge Semprún y el compromiso político en el cine de ficción. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 208-217.

# NOTES ON Z (COSTA-GAVRAS, 1969): JORGE SEMPRÚN AND POLITICAL COMMITMENT IN FICTION FILM

#### Abstract

"Tout ressemblance avec des évènements réels, des personnes mortes ou vivantes n'est pas le fait du hasard. Elle est VOLONTAIRE." This caption, superimposed over a freeze-frame shot of a room full of military officers deciding Greece's fate, is followed by the names of Jorge Semprún and Costa-Gavras, appearing immediately below it like signatures. Thus begins Z, the Greek filmmaker's most accomplished political thriller, and the finest product of the partnership between the two. Semprún's screenplay, adapted from Vassilis Vassilikos's novel based on the judicial investigation into the assassination of the professor and activist Grigoris Lambrakis in 1963, stands as a vibrant distillation of the Spanish screenwriter's political commitment. The textual force of the fictional tale told in Z conveys a truth as unrelenting as the examining magistrate portrayed by Jean-Louis Trintignant. Its denunciation of democratic backsliding in its depiction of events that led to the annihilation of ideological opposition and the establishment of the Regime of the Colonels in Greece is constructed around an assassination that Semprún and Costa-Gavras analyse through the use of multiple points of view, a news reporting style and a reflection on the nature of testimony and its relationship to reality.

#### Key words

Jorge Semprún; Cinema; Memory; Costa-Gavras; Z.

#### Author

Jordi Revert holds a PhD in Communication and Interculturality from the Universitat de València. Since 2019, he has been a professor in the Audiovisual Communication and Advertising and Public Relations programs at Universitat Jaume I de Castelló. He has published the books Cine y cómic (Cátedra, 2023), En busca de lo real: 50 documentales esenciales (Editorial UOC: 2017) and Paul Verhoeven (Cátedra, 2016) and has also authored numerous chapters in collected works and articles in scholarly journals. His main lines of research are documentary cinema and intermediality between comics and cinema in the digital age. Contact: jrevert@uji.es.

#### Article reference

Revert, J. (2025). Notes on Z (Costa-Gavras, 1969): Jorge Semprún and political commitment in fiction film. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 39, 208-217.

recibido/received: 29.02.2024 | aceptado/accepted: 07.05.2024

Edita / Published by



Licencia / License



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



#### **GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES**

#### Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluvan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. L'Atalante considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

#### Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com. La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

#### **GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS**

#### Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. L'Atalante believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

#### Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold

# **NORMAS**

- El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.
- El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.
- En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.
- L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.
- Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

- In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.
- L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.
- In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

L'ATALANTE 39 enero - junio 2025

# EDITA



