

FOTOCINEMA REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF CINEMA & PHOTOGR

Nº 3 - 2011

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

Índice

Suspensión del sentido y repetición en <i>El ángel exterminador</i> (Buñuel, 1962) Suspension of meaning and repetition in Buñuel's <i>The exterminating angel</i> (1962)	
Pedro Poyato	3
Tres fotografías desde onde o mundo se chama Galicia 3 photographs from where the world is called Galicia	
Margarita Ledo Andión	17
Bergman y Rossellini frente a la TV Bergman and Rossellini in front of the TV	
Juan A. Hernández Les	33
Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad Documentary cinema on eta: a look to the reality	
María Marcos Ramos	58
Cinematografía e identidade Cinema and identity	
Carmen Rodríguez Fuentes	76
Ouka Keele en un <i>principio</i> Ouka leele beginnings	
Carmen Aguayo	94
Adaptaciones inconfesas en el cine español Unacknowledged adaptations in the spanish cinema	
David Ramírez Gómez	113
Reseñas	
Le dernier Buñuel	131

**SUSPENSIÓN DEL SENTIDO Y REPETICIÓN EN *EL*
ÁNGEL EXTERMINADOR (BUÑUEL, 1962)**

**SUSPENSION OF MEANING AND REPETITION IN BUÑUEL'S *THE*
EXTERMINATING ANGEL (1962)**

Pedro Poyato

Universidad de Córdoba

A mi padre, *in memoriam*

Resumen:

Caracterizada por Roland Barthes como una de las obras filmicas que mejor suspenden el sentido, *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962) se estructura en torno a una serie de repeticiones que anteceden y ponen punto final a la situación de aislamiento sufrida por un grupo de burgueses que quedan atrapados en el salón de la mansión donde se han dado cita para cenar. El presente trabajo trata de dar cuenta de estas repeticiones, de su génesis y estructura formal, así como de su funcionamiento en el texto como generadoras de una nueva concepción del tiempo cinematográfico.

Abstract:

Characterized by Roland Barthes as one of the filmic works which may serve as a crucial example of suspended meaning, *The Exterminating Angel* (Luis Buñuel, 1962) is structured around a series of repetitions preceding and then putting an end to the situation of isolation suffered by a group of bourgeois who become trapped in the mansion lounge where they are having dinner. This current work aims to discuss those repetitions, their genesis and formal structure, as well as their function in the text as sources of a new conception of cinematographic time

Palabras clave:

Cine, Buñuel, Repetición, Sentido, Imagen-tiempo.

Key words:

Cinema, Buñuel, Repetition, Meaning, Time-image.

1. La suspensión del sentido: nada explica nada

El sentido es algo tan fatal para el hombre que, en cuanto libertad, el arte parece ocuparse, sobre todo en el presente, no de *fabricar* sentido sino por el contrario de *suspenderlo*. Los mejores filmes (para mí) son aquellos que suspenden mejor el sentido [...] Desde esta perspectiva, *El ángel exterminador* es una película muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido.

En esta cita ya clásica, Roland Barthes (1983: 27-30) apunta el rasgo que mejor define e identifica *El ángel exterminador*: la suspensión del sentido. Y esto es algo que empieza a ponerse de manifiesto desde el arranque mismo del filme, cuando los criados, sin causa aparente que lo justifique, “no aguantan las ganas” –en sus mismas palabras- que tienen de salir de la mansión: como no pueden reprimirlas, van abandonando sucesivamente la casa, bien argumentando pretextos, bien a escondidas. Más adelante, los invitados caen en la cuenta de que ellos, también inexplicablemente, no pueden abandonar el salón. El doctor Conde (Augusto Benedicto), apela incluso al esfuerzo para romper la abulia que ha hecho presa en ellos, pero de nada sirve: la falta de voluntad para salir les domina. Los invitados se ven, pues, poseídos por una energía –por una pulsión- contraria a la de los criados: a los irrefrenables deseos de salir de éstos, se opone ahora la abulia de aquellos, quienes, frenados por no se sabe qué fuerza interior, ni siquiera intentan abandonar el salón donde se encuentran.

Cuando, poco después, Alberto Roc (Enrique García Álvarez), otro de los invitados, cree haber encontrado una explicación a la desbandada anterior de los criados –“sabedores de lo que se avecinaba”, asegura Roc, “abandonaron la casa”-, Julio, el mayordomo (Claudio Brook), desmonta el nexo casual al afirmar que los criados se marcharon sin saber por qué. Entonces Christian Ugalde (Luis Beristain), otro invitado, sentencia: “O sea que nada explica nada”; frase que explicita por boca del mismo personaje la suspensión de sentido que preside el filme, algo que refrendaría el propio Buñuel (Sánchez Vidal, 1984: 269) cuando señalaba: «Quizá la explicación de *El ángel exterminador* sea que, racionalmente, no hay ninguna». Pero, siendo consciente de lo difícil que

resulta al espectador asumir esta máxima, Buñuel (Sánchez Vidal, 1984: 261) apostillaría:

La gente siempre quiere una explicación para todo. Es la consecuencia de siglos de educación burguesa. Y para todo lo que no encuentran explicación, recurren en última instancia a Dios. Pero, ¿de qué les sirve? A continuación tendrían que explicar a Dios.

En efecto, el cortocircuito del sentido preside el filme. Y así, a una causa tan inexplicable como la que impide salir a los de dentro de la mansión, impide a los de fuera entrar en ella, de manera que el no-poder salir se completa con el no-poder entrar, afirmándose de esta manera el aislamiento irracional, el *naufragio*, experimentado por los protagonistas del filme.

Posteriormente, en uno de los fragmentos que tienen lugar durante el aislamiento, Juana Ávila (Ofelia Guilmáin), a instancias de su hermano Francisco (Xavier Loyá), reprende con acritud a Silvia (Rosa Elena Durgel) por peinarse sólo media cabeza. Esta acción tiene su origen en un pasaje de la vida del propio Buñuel, quien, como explica Sánchez Vidal (1984: 269), llegó a odiar a su amigo Juan Centeno, a pesar del favor que éste le había hecho compartiendo su habitación con él, por el mismo motivo. El mismo Buñuel consideraría absurdo este proceder suyo, consecuencia de un odio irracional brotado de un recoveco oscuro del inconsciente. Más allá de la anécdota, interesa señalar aquí cómo lo irracional que motiva la situación que viven los aislados encuentra un reflejo en la diégesis, en lo irracional de esta actitud del personaje recriminando a Silvia que se peine sólo media cabeza, potenciándose así la máxima anterior de que nada explica (racionalmente) nada.

2. La repetición, motor del relato

Pero sin duda es la repetición el elemento que de manera más reiterativa suspende el sentido del filme. Aun cuando había sido previamente ensayada en alguna obra anterior de Buñuel, como *Ensayo de un crimen* (1955), es en *El ángel exterminador* donde la repetición encuentra su definitiva consolidación, hasta el punto de convertirse en uno de los rasgos estructurales del filme. Este

hecho no ha pasado desapercibido a los estudiosos, así a Carlos Barbáchano (1989: 170), por ejemplo, quien en su texto sobre Buñuel destacaba:

La película no se basa únicamente en lo insólito de la situación, sino también en la importante función dramática que adquiere en ella el moderno recurso de la repetición. Repeticiones –hay unas veinte en toda la película- que inciden, una vez y otra, en las absurdas y mecánicas costumbres sociales de nuestra era del desarrollo.

Por su parte, Agustín Sánchez Vidal (1991: 237) ha escrito:

En cuanto a las repeticiones [Buñuel] ha declarado que siempre se ha sentido muy atraído por ellas, y el efecto hipnótico que producen, declarando, orgulloso, que en *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones, y que él era el primero que las había empleado en cine; afirmación que habría que matizar, puesto que –por citar dos ejemplos anteriores- en *Octubre* Eisenstein muestra a Kerensky subiendo repetidamente las mismas escaleras, al igual que Léger a una mujer en *Ballet mécanique*.

Estos trabajos no se han detenido, sin embargo, en un estudio pormenorizado de las repeticiones de *El ángel exterminador*, y por ello no han observado que se trata de repeticiones muy diferentes entre sí. Como diferentes son también de las trabajadas por los filmes *Octubre* y *Ballet mécanique*, referidas por Sánchez Vidal. Y ello porque las repeticiones de estos dos filmes sacrifican la continuidad narrativa, no para suspender el sentido, sino para *desviarlo* hacia la metáfora: en efecto, la repetición de *Octubre*, denegando el ascenso físico del personaje, por situarlo continuamente en el mismo lugar, nos habla de la *parálisis* de Kerensky¹. Del mismo modo, *Ballet mécanique*, atendiendo a los presupuestos de la vanguardia de los años veinte, referidos en este caso a la mecanización de los seres humanos, reitera la toma de una mujer de clase baja ascendiendo el mismo tramo de escaleras para subrayar el maquinismo de la clase trabajadora. Por demás, al tratarse en ambos filmes de una repetición *rítmica*, es el montaje el que exclusivamente las genera. En *El ángel exterminador*, por el contrario, la

¹ Vicente Sánchez-Biosca (1996: 226-229) ha realizado un sugerente análisis de este fragmento.

repetición en ningún caso se estructura a partir de tomas idénticas unidas por el montaje, del mismo modo que su objetivo es, no desviar el sentido, sino, lo señalábamos antes, suspenderlo y llenar así la escena, como Barthes (1983: 29) ha observado, de *significancia*. Al estudio detenido de esta repetición buñueliana, de su tipología y funcionamiento en el texto se dedican las líneas que siguen.

3. Repetición (I): inserción del pasado en la sucesión ininterrumpida de presentes

La entrada de los anfitriones con sus invitados en la casa, obliga a las dos sirvientas que en ese momento tratan de abandonarla, a esconderse en un cuarto próximo a la salida. En el plano siguiente, la comitiva, luego de que Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) haya requerido inútilmente la presencia de uno de los criados, sube las escaleras desde el vestíbulo hasta la planta donde va a celebrarse el ágape. Cuando el cortejo desaparece, las sirvientas reanudan el camino hacia la calle, pero de nuevo han de esconderse raudas, al oír el rumor de un grupo de invitados. Las imágenes que siguen muestran entonces la misma comitiva anterior entrando de nuevo en la casa –la puesta en escena es idéntica– con la única diferencia de que el punto de vista que formaliza los planos presenta ahora una angulación diferente. Y, como la primera vez, cuando los anfitriones con sus invitados desaparecen, tras subir las escaleras, las sirvientas emprenden el camino de la calle, pudiendo ya abandonar la mansión. Es así cómo el tiempo presente en el que transcurre el relato, y que viene marcado por la actuación de las sirvientas, quienes han de esconderse dos veces consecutivas aguardando que desaparezcan los invitados, es dinamitado por la introducción de un acontecimiento de la historia que, por repetido, pertenece ya al pasado.

Como es sabido, el relato cinematográfico clásico puede mostrar por segunda vez un acontecimiento narrado y visualizado antes. Pero ello conlleva un anclaje del mismo al punto de vista narrativo del personaje, de manera que la repetición del acontecimiento está vinculada a la evocación o al recuerdo de dicho personaje. También puede suceder, como es propio en este caso de los relatos manieristas, que un mismo acontecer se muestre dos veces, cada una de ellas vinculada al punto de vista de un personaje diferente, implicados ambos en

dicho acontecer. Pero también en este caso, ello requiere de la evocación, del recuerdo, es decir, de la introducción de un tiempo que se define como pasado. Sin embargo, en *El ángel exterminador*, el acontecimiento y su repetición se desarrollan en un tiempo presente, como así lo explicitan los movimientos y las esperas de las sirvientas. Esto conduce a una coexistencia temporal *imposible*: la inserción de algo ya pasado como si fuera presente. Y así, en lugar de marcar la separación “pasado / presente”, como hacen los relatos clásicos y manieristas, el texto buñueliano disuelve esa barra significante en aras del establecimiento de una nueva dialéctica entre ambos niveles temporales.

El ángel exterminador ataca así el relato institucional, fracturando su dimensión temporal según un procedimiento que, de acuerdo con el efecto de sentido producido, podemos llamar surrealista; procedimiento por ello que no es sino una nueva variante de los ya trabajados por Buñuel en *Un perro andaluz*. En todo caso, esta repetición, esta doble entrada de los invitados en el vestíbulo dirigidos por el anfitrión, se constituye, junto a la serie de repeticiones que siguen, en uno de los mayores desafíos a la razón y a la lógica, referidos en este caso a la dimensión temporal del relato, de todo el cine de Buñuel.

4. Repetición (II): simultaneidad de presentes *imposibles*

En un momento dado de la cena, Edmundo Nóbile, el anfitrión, levanta su copa para brindar por una de las comensales, Silvia, “por su magnífica interpretación” –dice- “de la novia virgen de Lammermoord”. Los invitados beben entonces en honor de Silvia, realizando algunos de ellos irónicos comentarios, así: “Novia, quizá, pero virgen...”, en palabras de Ana (Nadia Haro Oliva), que no puede evitar caracterizar a la virginidad como perversión, “la perversión de conservar ese objeto”, en sus mismas palabras. Un corte de montaje muestra inmediatamente después a Edmundo de nuevo, a quien vemos formular otra vez el mismo brindis anterior. Sin embargo, en esta ocasión los invitados hacen oídos sordos a las palabras de Nóbile, prosiguiendo las conversaciones que en esos momentos mantienen con los vecinos de mesa.

Nos encontramos otra vez con la repetición, pero no se trata ahora de una nueva visualización (en el relato) del mismo acontecimiento (de la historia), como cuando la comitiva llegaba a la mansión, sino de la visualización de un

acontecimiento otro cuya primera parte, la propuesta de brindis del anfitrión, es idéntica, y sin embargo el desenlace, la reacción de los invitados a la propuesta de Nóbile, es diferente. De este modo, dos acontecimientos que, por excluirse mutuamente (el brindis es uno o es otro), no pueden tener cabida en la historia, son sin embargo incorporados al filme, según un nuevo procedimiento de repetición igualmente dinamitero del sentido del relato.

Como ha señalado Gilles Deleuze (1996: 140), este procedimiento anterior puede ser puesto en relación con la poética de Robbe-Grillet, allí donde no hay en ella una sucesión de presentes que pasan, sino una simultaneidad de presentes. De este modo, es como si el mundo estructurado a partir de una sucesión de presentes del relato convencional dejara paso a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. Pues bien, esta misma variante de «imagen-tiempo», en terminología de Deleuze (1996: 141), es la que irrumpe en la escena del brindis anterior de *El ángel exterminador*, en lo que puede considerarse antecedente de un método que Buñuel explotará en sus últimas obras, a raíz de la unión con el guionista Jean-Claude Carrière. El universo sustentado por el relato resulta de este modo inexplicable, como consecuencia de la yuxtaposición en él de mundos diferentes habitados por idénticos personajes implicados en el mismo acontecimiento; mundos plausibles en sí mismos, pero *inadmisibles* en su unión. No se trata ahora, como sucedía en el fragmento de la comitiva entrando a la casa, de que el pasado se filtre en la sucesión de presentes del relato, sino del estallido del mundo diegético en una simultaneidad de presentes *incomposibles*.

El ángel exterminador, heredándolo de *Ensayo de un crimen*, donde había sido ya ensayado en escenas como las de la doble muerte de la novia, trabaja esa pluralidad de mundos simultáneos incompatibles de la que habla Deleuze en fragmentos como el del brindis anterior, que presenta, como acabamos de ver, dos versiones del mismo brindis perteneciente cada una de ellas a un mundo irreductible. Surge así una nueva concepción del tiempo, una imagen-tiempo, que pasa no por su registro en un único mundo, sino por su simultaneidad en dos mundos diferentes.

5. Repetición (III): expectativa formulada y denegada

Antes de estudiar una tercera variante de repetición, queremos referirnos a dos escenas del filme cuya estructuración, generando una expectativa que se ve luego defraudada, es la misma sobre la que se edifica este nuevo tipo de repetición. En la primera de esas escenas, Lucía de Nóbile (Lucy Gallardo) acude a las cocinas para interesarse por la preparación de la cena: aprovecha entonces la ocasión para decirle a Julio, el mayordomo, que cuide de que el oso –ese oso negro que aparece atado a la base del taquillón- no salga donde están los invitados porque –añade- “al señor Roussel no le gustan las bromas”, pidiéndole también que lleve al jardín los tres corderos que vemos cobijados bajo una de las mesas. Aparece aquí una figura recurrente en Buñuel cual es la *convivencia* de hombres y animales, convivencia irrazonable por cuanto se trata de animales, el oso y los corderos, cuyo hábitat no es precisamente el interior de una mansión burguesa. Ya en *La edad de oro* aparecía este mismo tipo de convivencia, aunque entonces el animal de *compañía* era una vaca, que irrumpía encaramada en la cama del dormitorio de la protagonista. Sin embargo, el tinte surreal del fragmento se decolora en *El ángel exterminador* cuando Lucía, en sus palabras al mayordomo: “al señor Roussel no le gustan las bromas”, alude a una posible utilización humorística de los animales. De manera que la expectativa formulada por las imágenes del discurso, al comienzo de la escena, resulta denegada por las palabras de uno de los personajes que habita la historia.

Análogamente, en la segunda de las escenas, donde Eduardo (Xavier Massé) y Beatriz (Ofelia Montesco) aparecen bailando a los acordes de la música, lo que parece ser, por las palabras que ambos intercambian, un primer encuentro entre dos desconocidos, se descubre inmediatamente después, en el transcurso de su conversación, la reunión de una pareja de enamorados que están a punto de contraer matrimonio. De nuevo, una expectativa, en este caso formulada por dos personajes de la historia, resulta denegada poco después por las palabras de esos mismos personajes.

Acudamos ahora a la nueva modalidad de repetición del filme. Durante la conversación de los Ugalde acerca de la úlcera de Christian, éste es reclamado

por Raúl (Tito Junco) para presentarle a un amigo que acaba de llegar a la ciudad, Leandro Gómez (José Baviera). Christian y Leandro estrechan entonces sus manos, mientras que en segundo término Roussel (Antonio Bravo), que pasea en solitario fumando un cigarrillo, mira sorprendido el hecho. Christian sale entonces de cuadro y, tras tomar su pastilla para la úlcera, ve a Leandro, a quien se dirige con decisión para saludarlo de nuevo, aunque en esta ocasión se trata de un efusivo saludo entre dos amigos que parecen conocerse de toda la vida. Tiene lugar así la incorporación al relato de dos situaciones cuyo punto de partida es el mismo, el saludo de dos personajes, pero que, por sus respectivas resoluciones, son incompatibles entre sí (o Christian y Leandro se conocen previamente, o no). Nos encontramos, por tanto, con un procedimiento dinamitero del sentido (del relato) análogo al puesto en juego en el caso del brindis; procedimiento que pasa por una repetición imposible, o, si se prefiere, por mostrar dos versiones -pertenecientes a mundos objetivos diferentes- de un saludo entre los mismos protagonistas.

Mas esta lógica surreal –consecuencia de una operación que, como en el caso del brindis, trabaja la imagen-tiempo- es puesta en cuestión inmediatamente después, cuando Roussel, que prosigue merodeando por entre los invitados, afirme, al ser él mismo reclamado por Christian para presentarle a su amigo Leandro: “no, no se moleste...; sigan, sigan presentándose; yo no estoy para jerigonzas”. En efecto, la reacción de Roussel² cuestiona la lógica anterior al haber la posibilidad de que los personajes estén *jugando* a presentarse, en cuyo caso no se trataría ya, como sucedía en el brindis, de dos versiones del mismo acontecimiento pertenecientes a mundos diferentes, sino de un mundo único cuya temporalidad está subordinada, como en el relato convencional, al presente en el que se desarrolla la acción. Y así, a través de este movimiento de escritura, el texto crea primero unas expectativas en el espectador para luego defraudarlas, o cuanto menos cuestionarlas, en una operación análoga a la que estructuraba las escenas anteriores protagonizadas por el oso y los corderos, y por Eduardo y Beatriz, respectivamente.

² Este nombre no parece casual, si tenemos en cuenta que es homónimo de Raymond Roussel, autor amado por los surrealistas, que desarrollaba en su obra “escenas” o repeticiones contadas dos veces. Más adelante volveremos sobre el tema.

6. Repetición (IV): inserción del futuro en el presente

Poco después, tras la interpretación de Blanca (Patricia de Morelos) al piano de una sonata de Paradisi, que todos los invitados escuchan con devoción, Leandro se acerca a Alberto Roc con el fin de recabar su opinión sobre la pieza tocada. Alberto aprovecha entonces la ocasión para presentarle a Christian, de manera que ambos vuelven a estrechar así sus manos por tercera vez. Esta nueva salutación de Leandro y Christian se continúa ahora con el siguiente diálogo entre ambos:

-Christian: ¿Piensa permanecer mucho tiempo entre nosotros?

-Leandro: ¿Y usted?

-C: Dígame usted primero

-L: No, usted

-C: Yo vivo aquí

-L: Me lo esperaba

Este fragmento viene a corroborar lo antes apuntado, pues lo que parece ser una nueva versión de la presentación entre Leandro y Christian, perteneciente por tanto a un nuevo mundo diferente, es, también ahora, cuestionada cuando al salir de cuadro ambos personajes, aparece de nuevo Roussel poniendo cara de estupefacción –la mirada de Leticia (Silvia Pinal), que acompaña en esta ocasión a Roussel, acentúa la reacción de éste tras presenciar la *nueva* presentación de Leandro y Christian. Por su parte, el diálogo transcrito, absurdo en el momento presente, alude sin embargo a la situación que habrá de presentarse en un futuro inmediato; situación que obligará a *vivir* en el salón a todos los que en este momento están en él. Es como si este diálogo entre los personajes hubiera saltado del tiempo futuro que le es propio al tiempo presente donde aparece.

Si con motivo de la repetición de la entrada a la casa de la comitiva de invitados, en el fragmento que abría el filme, un acontecimiento ya pasado se filtraba en el presente, distorsionándolo, ahora es el futuro al que pertenecen esas palabras intercambiadas por los personajes, lo que se filtra en el presente, según una nueva y extraña dialéctica temporal propia de las escrituras surrealistas. Y así,

de la misma manera que la entrada de la comitiva a la casa sólo adquiriría sentido en el pasado, y el brindis del anfitrión en el presente de dos mundos diferentes, las palabras intercambiadas por Leandro y Christian sólo lo adquieren en el futuro. He aquí los cortocircuitos de sentido que, valiéndose de la repetición, la escritura introduce en la lógica temporal del relato. Pero, valiéndose igualmente de la repetición, el texto ensaya también nuevos cortocircuitos que luego resultan no ser tales, así las tres saluciones de presentación sucesivas entre Leandro y Christian terminan adquiriendo sentido, no en el presente simultáneo de tres mundos diferentes, sino en el relato de un mundo único, es decir, de un mundo donde el tiempo es una sucesión de presentes que pasan.

En suma: aun cuando estos procedimientos basados en la repetición, son muy diferentes entre sí, en todos los casos están destinados a sacudir el horizonte de expectativas del espectador, primero con respecto al relato institucional, y luego con respecto a los propios procedimientos surrealistas, algunos de ellos trabajados previamente por el propio filme.

7. Hacia la repetición definitiva

Después de esta serie de repeticiones, los burgueses invitados a la cena se encuentran, sin comprender por qué, con la imposibilidad de salir del salón de la mansión. A este respecto, observa Deleuze (2009: 405):

Están condenados a una especie de repetición. Es el mundo originario cerrado [...] Finalmente son liberados. El mundo cerrado es abierto [...] Tienen absolutamente el tema kierkegaardiano o el tema de Raymond Roussel, el de la repetición que salva. ¿Salva o no salva?

Nos ocuparemos en seguida de esta observación de Deleuze. Pero anotemos antes la repetición que tiene lugar en la escena donde Francisco, tras pasar, como el resto de los invitados, la noche en el salón, dice a Juana: “¿Por qué me miras así...? Debo estar horrible...”, a lo que Juana responde: “Estás más interesante que nunca. El desaliño te sienta muy bien...”. Después de estas palabras de Juana, Francisco se incorpora y, seguido de cerca por la cámara, camina por el salón hasta encontrarse con Beatriz y Eduardo, quienes, en este orden, intercambian exactamente las mismas palabras que él y su hermana. La

escena parece obedecer a una extraña lógica de la repetición; sin embargo, ello es inmediatamente desmentido mediante la intervención del propio Francisco, que recrimina a la pareja su “buen oído”. Como en los fragmentos de las presentaciones entre los personajes, nos encontramos de nuevo con una modalidad de falsa repetición, o más exactamente, de repetición *defraudada*, pues lo inquietante de la puesta en forma de la primera parte de la escena –que se traduce en una extrañeza evidente por parte del espectador- se desvanece en el desenlace, con la intervención del personaje aludiendo al buen oído de sus compañeros.

Pero en todo caso el variado repertorio de repeticiones que el filme viene trabajando desde su inicio se extiende, como observaba Deleuze, hasta su mismo desenlace. Así, cuando Edmundo Nóbile, proclamado por sus invitados como único culpable del encierro que todos ellos están sufriendo, se encamina hacia la autoinmolación, o lo que es lo mismo, cuando el sacrificio humano está a punto de consumarse, irrumpe en escena Leticia, quien, adelantándose a la situación, observa que después de los múltiples cambios acaecidos durante el tiempo que llevan atrapados, es posible restituir la situación vivida la primera noche, cuando se desencadenó el encierro. De este modo, la repetición, invocada ahora de manera inequívoca por un personaje del relato, comparece de nuevo en el texto. Y así, con el restablecimiento de la situación primera, después de que Blanca haya vuelto a tocar los acordes finales de la sonata de Paradisi, los invitados, a la voz de uno de ellos: “es muy tarde, deseamos retirarnos...”, se ven liberados de la extraña fuerza que les impedía salir, y, en medio de un gran alborozo, abandonan finalmente el salón.

Como se desprende de la cita apuntada más arriba, distingue Deleuze (2009: 403-406) en Buñuel, al igual que en Raymond Roussel, dos tipos de repetición: la buena y la mala. La mala repetición, que aparece bajo la forma de la inexactitud, es aquella que –siempre según Deleuze- mantiene a los invitados en el salón –así los brindis del anfitrión, o las sucesivas saluciones entre los dos mismos personajes³-, mientras que la buena, que aparece como exacta, es la que llega a abolir los límites, liberando a los invitados –así la repetición demandada

³ No tiene en cuenta Deleuze que esta última repetición, como se ha visto, resulta a la postre no ser tal.

por Leticia. Pero no hay, advirtámoslo, repetición exacta –en el transcurso del encierro ha habido algunos fallecimientos-, como no hay enfrentamiento de repeticiones buenas y malas. Pues, como bien acaba percibiendo el filósofo francés, lo que él llama repetición buena, la repetición que salva, no es sino el paso que, como se verá, lleva a un nuevo encierro –una nueva repetición, por tanto-, al quedar los protagonistas prisioneros, en este caso, no en una habitación, sino en una iglesia.

Buñuel introduce, pues, en las imágenes de *El ángel exterminador* el fenómeno de la repetición, pero sin que ello suponga todavía, salvo en algún caso particular, así la escena del brindis, un trabajo de la imagen-tiempo que, como sucederá en los filmes del período francés último, desborde el naturalismo. Y es que el naturalismo sigue, en efecto, presente en este filme como lo demuestra el hecho de que el medio derivado –el salón de la mansión donde quedan misteriosamente atrapados el grupo de burgueses- se encuentre duplicado por un mundo *originario* cada vez más a flor de piel, un mundo que, como podremos comprobar en epígrafes posteriores, hace converger, según definición de Deleuze (1994: 180), todas las partes en un campo de basuras y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Un mundo, también, donde el tiempo, que es a la vez comienzo radical y fin absoluto, se *ovilla*, como venía a decir Leticia cuando, refiriéndose al tiempo del encierro, lo tachaba de “horrible eternidad”.

La posterior salida del salón de los encerrados desovilla el tiempo, pero, como señalábamos, sólo momentáneamente, hasta que algunos de los protagonistas del encierro anterior –los creyentes- acudan, en el fragmento que cierra el filme, a la iglesia para un *Te Deum* de acción de gracias por la liberación. Por eso cuando, finalizado el *Te Deum*, los tres sacerdotes oficiantes se disponen a pasar a la sacristía, una fuerza extraña se apodera de ellos impidiéndoles salir –la cámara, ubicada del otro lado de la puerta, parece, como sucediera en el salón de la casa de Edmundo, cortarles el paso-; lo que ocultan con pretextos como el apuntado por uno de los sacerdotes, que propone esperar a las puertas de la sacristía hasta que salgan los fieles. Pero a éstos les pasa lo mismo y, como aquellos, buscan excusas absurdas para no abandonar la iglesia. Todos han quedado encerrados. Y lo sucedido en el salón de los burgueses se repite de

nuevo, pero ahora a una escala mucho mayor. Se diría, pues, que los signos de la divinidad son una condena, ya que si primero fue un salón sito en la calle de la Providencia, esto es, la *calle de Dios*⁴, ahora es la propia *casa de Dios* la que se cierra sobre los fieles atrapándolos.

La repetición se reproduce, pues, y a una escala aún mayor. Y con ello cabe suponer que el medio derivado encarnado ahora en esta catedral misteriosamente clausurada deje ver –*transparente*– el magma inmanente –o mundo originario– que bajo él se encuentra; hipótesis que se ve confirmada cuando vemos un rebaño de ovejas acudiendo hasta el interior de la iglesia. Mientras los fieles han vuelto a quedar prisioneros, más prisioneros que nunca, fuera, en el exterior, brama la revolución, que la policía reprime con dureza. Frente a lo cerrado del interior de la iglesia, el mundo exterior se abre, pues, a la revolución.

Referencias bibliográficas

- BARBÁCHANO, Carlos (1989): *Buñuel*. Barcelona: Salvat.
- BARTHES, Roland (1983): *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- DELEUZE, Gilles (1994): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1996): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (2009): *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: JC.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

⁴ Además de designar el cuidado que Dios tiene en sus criaturas, la palabra Providencia, según recoge el diccionario de uso del español *María Moliner*, es también, cuando aparece con mayúscula, como es el caso, uno de los nombres aplicados a Dios.

TRES FOTOBRAFÍAS DENDE ONDE O MUNDO SE CHAMA GALICIA

3 PHOTOGRAPHS FROM WHERE THE WORLD IS CALLED GALICIA

Margarita Ledo Andión

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen:

En “Tres fotografías: dende onde o mundo se chama Galicia”, se trata el papel decisivo que juega la prensa gráfica en la configuración del espacio público, en la idea de ciudadanía y en la construcción del imaginario social a la par de constatar que no son reducibles a la misma categoría de análisis los años de la modernidad que conducen a la Segunda República con los de la dictadura o los de la transición advirtiendo, además, de la desaparición lisa de la foto de prensa como lugar para procesos de connotación y, con ella, la de la cultura del fotoperiodismo.

Abstract:

If our main goal is to reconstruct the history of photojournalism in Galicia from the photograph as part of the journalistic discourse, it leads us to confirm some uncertainties that disable a linear story by being unable to construct, much less in the case of a social institution as the press, the period leading to the Second Republic with the long years of dictatorship, nor able to extract a major influence by photographic practices of the early years of political transition in the subsequent configuration of the role of photojournalism in the media enterprises. This article tries to establish an anthropological link between certain images to punctuate the signification of the photographic act and, finally, to highlight the value of the act of viewing, and the photos remembered, those images that among all the other images are ours, and we recover them so that other people love them too.

Palabras clave:

Fotografía; fotoperiodismo; Galicia; imaginario social

Key words:

Photographia; photojournalism; Galicia; social imaginary

Fagamos fotos como fotos, esta frase-consigna dun mestre como Paul Strand situaba a fotografía entre os novos obxectos a traveso dos que se ía expresar o século porque nela se xuntan a condición técnica, o real como material e o principio reprodutivo como constitutivo. Éis o origo de pensar a foto como foto de prensa, O que algures sucede precisa do dispositivo e da autoría para devir imaxe fotográfica, e precisa de medios para pasar cara a ollada dunha espectadora, dun espectador que ve o que os outros ven porque existe prensa e que neste acto simple revélase como unha persoa que se sabe co dereito a ver.

Con “Tres fotografías: dende onde o mundo se chama Galicia”, quero traer á tona o papel decisivo que xoga a prensa gráfica na configuración do espazo público, na idea de cidadanía e máis na costrución do imaxinario social á par de constatar que non son reducíbeis ás mesmas categorías de análise os anos da modernidade que conducen cara a Segunda República cos da ditadura ou os da transición, advertindo, asemade, doutra desaparición, a da foto de prensa como lugar para procesos de connotación e, a pouco que esculquemos, a da cultura da fotoxornalismo entre nós. Secomasí, dende o interior do discurso xornalístico procurei determinadas fotos e determinados fotógrafos para establecer un vínculo recoñecíbel –e reproducíbel ao longo do tempo- entre certas imaxes e para puntuar a importancia decisiva do acto fotográfico.

Unha outra entrada vén amparada en diferentes épocas da cultura fotográfica: a foto como foto dos vinte-trinta e a atmosfera como fotoxenia; a crenza no momento decisivo, nesa posibilidade de que o material se exprese ao unísono con quen fai a foto, dos cincuenta-sesenta, e a conquista do directo, do imprevisto, de facer corpo co que está sucedendo nos setenta, para chegarmos á distancia xusta, esa nova esixencia. Máis a ollada de meu, as fotos que por motivos diversos, persoais ou comunais, quero amosar no desexo liso de as ver canda os mais.

1. Pequena intrahistoria xeral

Coma en calquera país europeo, a modernidade en Galicia ten un dos seus indicadores máis diáfanos na prensa e ten na fotografía unha das súas chaves discursivas sobranceiras. Coma noutros moitos países europeos, o paso do dezanove o vinte non soamente trouxo unha figura nova, a do escritor metido

a xornalista, como a materialización das condicións que permiten enxergar os periódicos como empresas modernas e singularizar dentro do xornalismo outras profesións, neste caso a de fotoxornalista.

A prensa, suxeito na historia, entrenza cun proceso –relativo- de urbanización, idea igualitaria, alfabetización, aumento do poder adquisitivo e do tempo de lecer, para alén dunha nova concepción empresarial e profesional á que lle cómpren planteis estábeis, certa especialización, desenvolvemento dos xéneros xornalísticos, a foto e a publicidade, o desenrolo das artes gráficas e das asociacións –a Asociación da Prensa da Coruña comeza a campaña contra da censura- e a construción dun público como obxectivo central.

2. Foto como res pública

Un xénero coma o retrato e unha foto-noticia; unha revista gráfica, *Vida Gallega*, e un diario *El Pueblo Gallego*¹; Un fotógrafo de estirpe, con estudo en Vigo e con servizo para os principais periódicos, Jaime Pacheco, e un fotógrafo vilego, Pepe Saez, con estudo e con servizos ocasionais de prensa, conformarían a paisaxe estándar da profesión, cun pé no comercial e outro no mediático e son o limiar que nos levará á análise das 3 fotografías.

Partimos do previsto, dun feito de axenda que, por historia, acollerá un significado especial. A foto da chegada da volta ciclista, o plano aberto que mete dentro a quen olla para ela, ese corpo en contacto con outros corpos de idades iguais e diferentes que ollan cara cámara, que sorrín cara outros, os lectores, e para si propios como lectores, é en si mesma un xesto social e a representación da foto como res pública, como cidadanía en construción, como programa democrático, coma o próximo fabulado.

A intención didáctica da información sobre o deporte e o seu tratamento fotográfico nun encadre máis achegado que o común, connotan nesa cativa

¹ *El Pueblo Gallego*, Vigo, 1924-1936 es, canda o periódico *Galicia* (Vigo, 1922-1926), o modelo de prensa republicana, galega e moderna, onde a imaxe e a opinión son espazos para a diferenza, para crear un público. En 1934, cando o Partido Galeguista decídese por unha “liña de masas” `pensa nun diario. Segundo o historiador Xavier Castro (*O Galeguismo na encrucijada republicana*, TD, USC, 1982), Alexandre Bóveda [secretario de organización, fusilado na Caeira, Pontevedra] tería elaborado un proxecto de adquisición do xornal de Portela Valladares, proxecto aprobado polo Consello Nazonal en setembro de 1934, a partires da creación dun accionariado que incluíría a vascos e catalán, republicanos autonomistas máis afiliados e amigos do PG.

variante de linguaxe, o heroe a imitar. Un heroe que ven de pasar traballos pero que chega ata o remate e que é gabado. Un heroe que podes tocar ao alongar a man.

O espazo que toda foto de prensa crea, o intervalo entre a foto e quen olla para ela, neste caso é de total empatía. Trátase dunha foto que todos e todas estamos en condicións de deixar pasar porque ponnos en relación co gañador como parte dun corpo máis extenso e diverso, o corpo social.

Na compaxinación, a foto de Cardona, o vencedor da primeira volta ciclista a Galiza – concreta o pé da fotografía, datado na vila de Ribadeo en 1933- forma díptico con outra imaxe, de plano un chisco máis aberto, tamén de grupo ollando a cámara e ollando ao fotógrafo, mirándonos a nós que ocupamos o lugar do fotógrafo [Pepe Sáez], que nos presenta a Luciano Montero, que fixo na carreira un papel sobranceiro –texto literal tamén ao pé-, creando entre as dúas fotografías unha transferencia, un campo en partilla que se espalla ao suxeito que olla en que sabe que ve o que ven os mais, unha imaxe tamén en partilla.



Pepe Sáez, en *Vida Gallega*

A segunda fotografía non é de acontecemento nin ten como escenario o espazo público. É unha fotografía de portas a dentro, posada, construída a partires da notación que só a atmosfera, como figura criativa, é quen de revelar e que ten

atrás a ollada dun dos grandes produtores de imaxes da época, Jaime Pacheco e compañía.

O retrato de Alfonso Castelao publicase o 3 de outubro de 1926, domingo, na páxina un de *El Pueblo Gallego*, para dicirnos que o político, escritor e debuxante [que levara a viñeta de actualidade para a páxina un do *Galicia*] incorporase, con outro insigne petrucio do galeguismo, don Ramón Otero Pedrayo, ao plantel de colaboradores do diario.

A cámara e o fotógrafo son, neste caso, só mediadores entre a posibilidade única de que se labre unha convención comunicativa a traveso da fotoxenia, iso que soamente existe na fotografía, ese espazo que que habitan a persoa da foto e a que mira para ela, e que fai que ela, que el, vexan xusto o que se lles dá a ver . O primeiro plano, a alma da foto, en que transfire o máis inmaterial do seu modelo, o plano que atravesa a aparencia para fixar, nun plano en se abrindo, lixeiramente picado, coa luz concentrada na faciana e nos ollos –con óculos, o seu particular signo de distinción- a atitude dun Castelao que ergue un case que ren a súa ollada cara o outro, cara o seu espectador-modelo.

E é nese intervalo, nese camiño de ir e vir, onde a connotación da pose e da tecnoestrutura fotográfica –a iluminación, ese lene *flou* que converte a personaxe nun ser con ás- outórganlle ao retrato de Castelao un valor simbólico na lizgaira inclinación do corpo cara fóra do cadro, cara nós, o contracampo, reforza o espazo, o “ar” que Pacheco converte nunha masa tonal fosca, nun fondo que se nos fai antigo e profundo, encol o que, en fin, a figura ábrese paso cara a tona.

Pero a penas una década despois a historia quebrou.

As condicións para a fotoxornalismo, para esa foto pensada para a prensa e dende unhas regras que o discurso periodístico tiña convertido en máis ou menos estábeis, desaparecen. E canda elas, esa trama específica de tempo e lugar que se establece entre o xornal, a autoría e un público que quere votar. En diante as ordes apuntan a que só se realice aquela fotografía que o poder golpista decida, a que só exista o que o poder golpista deixe con vida.



Castelao, por Pacheco, en *El Pueblo Gallego*

Mais a modo de rastro luminoso desa profesión que medrou na idea de cidadanía, resta un negativo; quédanos unha pegada que o poder ignora, un lugar onde o poder non consegue acceder, e queda unha folla escrita para nos dicir todo o que no podemos ver nesa imaxe que, como ningunha outra na Galiza, pon en primeiro plano o valor indicial, a inscrición do real encol a película, a constatación de que o que se impregna nas sales de prata realmente pasou.

Réstanos unha foto clandestina e moi pouco nítida da execución dun grupo de militares sublevados contra Franco en outubro de 1936 n'A Coruña; réstanos a foto que dispara un vixía dende a súa garita, e que agacha máis de cincuenta anos. O soldado-vixía que está alerta e que ten canda el, nun recuncho, unha cámara chámase Pepe Sáez, aquel fotógrafo de Ribadeo a quen pertencen as abraiantes imaxes da primeira volta ciclista. El mesmo, en 1988, entrégalle a fotografía ao escritor e dramaturgo Daniel Cortezón, para que esta imaxe comece a procurar un receptor disposto a deixala pasar. A partires de aí a súa viaxe cara o nós adormece deica que Isaac Díaz Pardo faina aparecer no memorial aos fusilados no Campo da Rata. Alí ficou en 2001 esta imaxe que converte en ontolóxico o acto fotográfico.



Execucións no Campo da Rata, Pepe Sáez



Plano da execución realizado polo propio fotógrafo

E dende este pasado imos ao encontro de tres fotografías

3. Emigración, poema triste de Galiza

Si unha soa imaxe pode representarnos como colectivo dentro e fóra, na Galiza e no mundo que non se chama Galiza, esta imaxe é unha imaxe de perda. Si existe unha fotografía na que, outra volta, a atmosfera sexa quen estableza ese nexo invisíbel entre o campo, o fóra de campo que a nosa imaxinación completa, e un contracampo no que, a pesar dos pesares, estamos, si unha única foto é capaz de suspender un ato de fala, esa foto é a de Pai e Fillo, 1957, de Manuel Ferrol.



Emigración, de Manuel Ferrol

Fronte da propaganda oficial, fronte a “facer as Américas”, fronte a foto “salonista” que louva a molície un habitante dos Faros, nacido no de Cabo Vilao en 1923, unha personaxe de fronteira, entre mar e terra –que vai percorrendo a Illa de Ons, Cabo Silleiro ou Sálvora-, que coñece o valor do instante e as tempestades, confrontase coa emigración como perda abismal, como fotografía con rostro, como fotografía da dor e coa expresión anti-clixé desa dor: os nenos choran, os homes teñen dereito a chorar.

Acostumado á morte, “a miña nai ficaba sen lenzos para que valeran de mortalla nos naufraxios”, este estudante de náutica que se achega á fotografía como afeccionado e que nunha exposición de Pla i Janini deixase levar polo fotógrafo

Juan Cascuera para deixalo todo e facerse retratista, é Manuel Ferrol, arquetipo da mentalidade do novo reporter dos anos cincuenta que influído polo cinematógrafo –el propio será operador de NO-DO dende o 1965-, procura o movemento na foto e procura a secuencia, a historia de principio a fin, como cerna do acto fotográfico. A observación, a chamada a plano do indicio e a espera do imaxinista pegado ao seu obxecto, á súa escena –porque Manuel Ferrol é un home de “escena”-, será entendida como a posibilidade de que se produza o instante que xa se coñece como decisivo.

Quizais por iso os organizadores da exposición *Europa de posguerra 1945-1965. Arte después del diluvio*², cincuenta anos despois da fin da segunda gran guerra europea, busquen na serie de Manuel Ferrol esa dobre viaxe, dende hoxe cara o que pasou e atopen nela os ecos do ventre do século.

Unha e outra vez Manuel Ferrol fotografou os portos ou fixo a travesía A Coruña-Vigo para sentir cómo, xusto ao zarpar, o trasatlántico convertese nun buque fantasma: ¿qué pasa con todos os prantos, coa algarabía da despedida, por qué todo devén ese silencio sepulcral? A encárraga que lle fai a Comisión Católica de Emigración para ilustrar unha campaña de reagrupamento familiar, pono diante a disxuntiva de ficar coas “autoridades” eclesiásticas e do Instituto español de emigración, repite, ou entrar no espazo de “aquela xente que ía e viña como aqueloutrada e que só reacciona cando soa a buguina anunciando a hora da verdade, que un fica mentres outro se alonxa, sen máis”.

Poema triste de América, esta frase coa que Kerouac define o traballo do seu compañeiro de viaxe Robert Frank, nos USA da guerra fría, para ofrecernos a obra, tamén, e na mesma época, é o poema triste e frío dunha Galiza onde é imposible a fotoxornalismo. Porén fica a cámara e fica un ensaio que racha cos cánones, para que consigamos *termar* xuntos da perda. Os encadres inestábeis, sen foco, a súa intensidade evocadora, o ritmo da secuencia deixa en nós o sinal do cineasta que Manuel Ferrol non chegou a ser pero que alimentou nas súas colaboras furtivas con Val del Omar, ou con documentalistas como Antonio Román e Jorge Prelorán.

² Fundació La Caixa, en coprodución co Ministerio de Educación e Asuntos Culturais de Austria, 1995

A estrutura narrativa que Manuel Ferrol desenvolve de xeito natural nesa reportaxe reaparece nos seus traballos posteriores máis significados. Do grande plano xeral –que inclúe ao fotógrafo que fotografía- deica chegar ao plano de detalle e retornar, pouco a pouco, cara un plano aberto, de saída, onde xa ninguén produce imaxes como recordatorio e onde o que se nos anuncia, simplemente, é a ferida.

Preocupado pola desaparición, púxonos nas mans esta vista aérea, esta fotografía topográfica, na que se ve a capeliña na que casou Castelao, comenta. Un lugar que, por suposto, a especulación derribou e que o afán de acabar cos lugares da memoria arbitrou. Pero tampouco eles contaban co rastro do que algures si que estivo aí e que recuperamos nunha das moitas imaxes descoñecidas de Ferrol

Unha foto que pasa á experiencia é, seguramente, unha desas raras imaxes que soamente podemos ver xuntos³ porque, ao mesmo tempo, é o compendio dunha realidade que nos configura e nos anima a situar a nosa ollada en liña coa que



Capela en A Estrada, Manolo Ferrol

pai e fillo dirixen cara a sombra do buque pantasma. Unha foto que nos aprende a chorar xuntos, sen necesidade de verter una bágoa, e a saber que o poder é quen ten potestade encol esta escena e sobre o nós carnal co que o poder compón a escena.

³ <<Voir ensemble>>, o texto dunha conferencia de Jean-Toussaint Desanti,(2001) convertido en motivo dun encontro organizado, con lectores de diferentes orixes, por Marie José Mondzain, é para mi un texto de cabeceira, ao que sempre regreso, e co que vou aprendendo matices como este: Chacun voit. Et le voir común n'est pas simplement la convergente d'un regard de Chacón. Il est la production de cet espace commun, où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans *l'oeuvre*

Dende ese mesmo ano, 1957,⁴ Manuel Ferrol vai publicando as súas fotos na prensa mentres fai incursións en diferentes películas. A derradeira das súas aparicións foi na miña primeira longametraxe, *Santa Liberdade*, e no seu papel de reporter da chegada a Vigo, dende Venezuela, da pasaxe do “Santa María”, ocupado durante 13 días por un comando do Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación, DRIL, o 21 de xaneiro de 1961, para chamar a atención contra das dictaduras de Franco e Salazar. O seu relato, cunha abraiante foto de indiano que descende do barco portando un paxariño nunha gaiola, publícase nas páxinas do diario *El Ideal Gallego*. No proemio de *Santa Liberdade* Ferrol bríndanos a posibilidade de volver situar o transatlántico na ría, retallándoo dun almanaque e reproducindo o truco que fixera nos cincuenta para a película *Camarote de Lujo* de Rafael Gil. E con este último agasallo, tamén el se alonxou. Fican os seus sete mil negativos e fica esa foto que tira de outras fotos; queda esa foto que dende o libro de resistencia *Galicia Hoy*, publicado en 1966 por Ruedo Ibérico, deica a *Historia da Fotografía* de Beaumont Newhall, parte do porto da Coruña un 27 de novembro de 1957 e segue, a día de hoxe, a ampliar a capacidade analítica do noso ollar: ¿por qué lembramos esta imaxe e non outra? ¿por qué queremos lembrar esta imaxe? E así, desta maneira, a nosa memoria se destapa como memoria mediada pola fotografía, como memoria traballada por certas imaxes transitivas.

4. Vinte anos despois, apareceu outra fotografía

Tiñamos estado tanto tempo sen a posibilidade de imaxe colectiva nos Medios que a aparición dunha fotografía directa sobre o conflito que desencadea una orde de expropiación de terras a beneficio da empresa Lignitos de Meirama/FENOSA será, en diante, a que represente o agrarismo en Galiza, a confrontación social co Poder e o retorno da fotoxornalismo á prensa: Xosé Castro, *As Encrobas*, 1977.

De todas as que realiza Castro, son escasas as fotos publicadas no seu momento, escasas e polo xeral cativas, porque o editor escolmará aquelas en que a acción

⁴ Aunque en múltiples ocasiones aparece como data 1956, e eu propia teño unha foto adicada de Ferrol con esa referencia, na documentación última que preparou para a súa exposición no Quiosco Alfonso da Coruña múdaa por 1957.

central a penas apareza. Porén o real vai máis aló, e a foto que expresa ese cruzamento co pasado materialízase nesta toma descentrada, con todos os protagonistas en campo, construída dende as pautas da foto informativa e do “estábamos alí” de maneira lisa. E para a persoa que mira a foto publicada na prensa, esta imaxe convertese nun símbolo de todo o que tivo que permanecer ausente.



As Encrobas, 1977, Xosé Castro

A maior abundamento, esta fotografía é aquela que nos trae non só a historia do movemento agrario se non o espazo, a terra, e a función protectora da nai, *a naiciña*, que agora é unha peza activa que ten de se confrontar cos seus propios fillos para, ao facelo, liberalos tamén a eles.

O ritmo interno da foto, o grao de improviso, a connotación dos obxectos e da roupa –o pano fronte ao tricornio, a chaqueta de punto contra o capote do garda civil, o paraugas gasto e o mosquetón recuando-, as diferencias de idade e de xénero, son parte dos elementos que tamén fan interminábel a ollada analítica neste documento.

Nela as mulleres personifican o elemento colectivo e tamén a persoa que se sabe sen dereitos pero con dereito a ter dereitos: a cidadanía nas súas orixes, o republicanismo primordial. E tal vez por iso quen a mirou non a puido esquecer.

Neno de recados dende os 13 anos na empresa Foto Blanco –a sinatura que nos eu día acompañou estas fotografías-, Xosé Castro formase entre carretes, tira a súa primeira foto cunha Catababy de plástico feita en Catalunya, comenta, e ródase “na foto que te deixan facer”. Dende os anos sesenta as súas fotos van cubrindo, día a día, noticias en *La Voz de Galicia* anque deica 1986 non pasa ser, oficialmente, redactor gráfico de plantilla.

No seu álbum persoal unha escena de 1962, en Bustos, que trae na lenda a dobre codificación do real: Nenos, niños e ovos. E na fotoxornalismo feita na Galiza, a mestría da reportaxe de conflitos que, máis avante volveríamos ver nas súas fotos do desaloxo de caseiros en Larín. As leis do directo, dende dentro do máis incerto, dos feitos no mesmo momento no que se producen, sen capacidade de intervir nin de agardar, son as que moven os fíos do seu obxectivo.



Nenos, niños e ovos, Xosé Castro, 1962

Tamén na fin do setenta e sete aparecía una cabeceira, *A Nosa Terra*,⁵ que recuperaba a que fora órgano do Partido Galeguista, transformándoa nun periódico semanal. A súa achega singular á fotoxornalismo da Transición abrangue temáticas que formaban parte do non representábel (persoas con trastornos mentais, presos comúns, folgas xerais e outros asuntos á marxe), que pasan a conformar o novo que irrompe (dereitos persoais como a opción sexual, o aborto, o divorcio) e por riba de todo, que lle buscan a faciana ao Poder. Entre outras aparicións *A Nosa Terra* conta con fotógrafos no cadro de redacción e ata 1980 Fernando Bellas –hoxe cámara de televisión e fotógrafo solidario- será o reporter de continuidade. Todo o que se pode facer co dispositivo canto a punto de vista, angulación e cadro toma corpo neste bodegón enfático da toma de pose do designado presidente Quiroga á cabeza da Xunta Pre-Autonómica, portada do número 64 de *A Nosa Terra* (1 de xullo de 1979) e que segue a ser, arestora, unha das poucas fotografías que se sitúan nesa distancia xusta e irónica dun Poder que, tamén entre a profesión, contaba coa súa corte ben fidel.



Toma de posesión, Fernando Bellas, *A Nosa Terra*

⁵ *A Nosa Terra*, periódico galego semanal, presentase en decembro de 1977. Fun autora do proxecto, a súa directora deica novembro de 1980 e tivemos a experiencia dun xuízo de intención exemplarizante e inquisitorial, a raíz dunha foto de Fernando Bellas, publicada en portada. Co título “O pan da marxinação” e unha imaxe de Miliqui, o tolo habitual da praza Cervantes, vestido cun viso e co pene ao ar, esculcábase na consideración institucional e social cara as persoas mancadadas por trastornos mentais. En simultáneo, as revistas de destape exhibían “as partes íntimas” do corpo, só que no seu caso do corpo feminino. A sentenza foia o noso favor.

Se os fotógrafos viaxeiros que chegan de fóra, coma Ruth Matilde Anderson, 1924, afánanse en anotar a nosa diferenza; se os fotógrafos de dentro, coma Chicharro, retrátannos en plano frontal e simétrico, sen tempo; se cando a foto comeza a fixar o seu vocabulario dende a noticia, a reportaxe, a ilustración gráfica ou a opinión editorial para diferentes modelos de prensa vai e fica sen lugar nen dereito de paso, agora sabemos que sempre haberá un *declic* que mire en dirección ao futuro, Pepe Sáez; un autor que rastrexese ese pequeno aletexo neorrealista, Manuel Ferrol; un fotoxornalista que no dea marcha atrás cando a vida se precipita directamente encol a película, Xosé Castro, ou alguén como Fernando Bellas que lle restituía ao dispositivo o seu sentido.

5. O nome das cousas

Soamente cando nos alonxamos dalgo, nomeámolo. A frase que André Gide lle di a Benjamin en Berlín⁶, *ce n'est qu'en quittant une chose que nous la nommons*, após lembrar a do mariñeiro de Bougainville: ao abandonar a illa, démoslle o nome de Illa da Salvación, latexa neste retorno meu á fotoxornalismo en Galiza.

E para que a ausencia de Illa da Salvación ou da foto como foto non o fora tanto, voltamos os ollos para a inesgotábel mirada a cámara desa nena con veo que



contradí a obriga de mirar para a fronte, que soborda ese espazo pechado e a súa condición migrante para ficar acó, no oco que abre para ela o *déclic* de Manolo Ferrol.

Emigración, Manuel Ferrol

⁶ Véase Walter Benjamín, *Imaginación y Sociedad, Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1998.

BERGMAN Y ROSSELLINI FRENTE A LA TV

BERGMAN AND ROSSELLINI IN FRONT OF THE TV

Juan A. Hernández Les

Universidad Santiago de Compostela

Resumen:

La fe y la esperanza que Ingmar Bergman y Roberto Rossellini depositaron en el mundo de la televisión produjo en la obra de ambos directores singulares filmes que posteriormente han podido verse en las salas tradicionales del cine, aunque no siempre. Para Bergman no había ninguna diferencia entre el cine y la televisión, mientras que para Rossellini en un principio sí, aunque más tarde tendió a subsumir los dos lenguajes en uno solo. La semilla que ambos plantaron en esta dialéctica visual ejerció una gran influencia en la historia del cine. Paradójicamente hoy la autoría y la televisión, salvo raras excepciones, no parece producir grandes encuentros.

Abstract:

Faith and hope Ingmar Rossellini Bergman deposited in the TV world was in the work of two unique film directors who have subsequently been seen in traditional cinema halls, but not always. For Bergman, there was no difference between cinema and television, while for other Rossellini at first, but later tended to subsume the two languages __into one. The seed planted both in this visual dialectic exerted a great influence on the history of cinema. Ironically today the author and television, with rare exceptions, there seems to produce great games.

Palabras clave:

Televisión, Bergman, Rossellini, Saraband, Sócrates, paradigmas, Secretos de un matrimonio

Key words:

TV, Bergman, Rossellini, Saraband, Socrates, paradigms, Scenes from a Marriage

1. Cierta teoría de la ficción

Las soluciones ejemplares de los problemas, dice Kuhn, constituyen uno de los vehículos esenciales del contenido cognoscitivo de una teoría (Kuhn, 1975). Un paradigma vendría a ser una generalización verbal y simbólica junto con ejemplos de su funcionamiento en la práctica. *Un paradigma puede dirigir una investigación, incluso sin reglas*, añadía (Kuhn, 1975: 79).

Bazin, el padre de la crítica moderna, decía que el cine era la culminación histórica del realismo¹; es decir, que el cine satisfaría una vieja aspiración de las artes narrativas y visuales que lo habían precedido. El realismo en el cine hay que entenderlo desde una visión ontológica, término que no se ha comprendido bien, y que se ha explicado peor. La impresión de realidad en el cine es diferente a la que parte de otras imágenes visuales, porque realmente lo representado en una pantalla no es sólo lo que se representa, sino que además es representación. Es decir, percibimos la imagen como una instancia del espacio en el que el espectador entra dentro del escenario representado, actuando a la vez junto a los *actantes* que se mueven a través de ese mismo escenario. Frente a la imagen fotográfica, la imagen fílmica nos instala dentro del circuito visual; entramos dentro de la pantalla y tocamos a nuestros personajes, de manera que la ontología fílmica se define precisamente por situarnos ante dos planos que se superponen. El plano de la realidad (a Wayne podríamos tocarlo y está allí dentro, vivo) y el plano de la conciencia: una imagen en movimiento es el resultado de un milagro químico y tecnológico, que se parece a un sueño, pero que es más real que el sueño ya que también estamos fuera de la pantalla, sentados en una butaca, observando y recorriendo el espacio visual que se halla frente a nosotros. Según Frank Mc Connell el cine es *la más real e irreal de todas las artes* (Mc Connell, 1977).

La imagen cinematográfica, y por extensión en nuestro estudio, la televisiva, actúa dentro del campo de la estética, cuyo principal objeto de estudio ha sido históricamente la relación entre el arte y lo real. Sartre, como buen fenomenólogo estudió este conflicto y concluyó que nada que tenga que ver con lo artístico tiene que ver con lo real (Osborne, 1972). Se denomina ficción

¹ Cfr. (BAZIN, 1962) Al mismo tiempo que definía esta opinión desarrollaba su idea del cine como ontología, aspecto que posteriormente nadie ha desarrollado.

televisiva a los programas de series dramáticas que han sido escritas y producidas para la televisión, y la gente pone los ejemplos de *Los Soprano*, *El ala oeste de la Casa Blanca* o *A dos metros bajo tierra*.

Todo esto tuvo al principio unos orígenes canónicos y de una inmensa dignidad cuando algunos cineastas de renombre, como es el caso que nos reúne, decidieron trabajar para la televisión. Los motivos de Rossellini y de Bergman fueron, en todo caso, muy diferentes; como diferentes fueron los medios que utilizaron y los fines alcanzados. Rossellini, por sobrevivir. Bergman, como una extensión natural de su actividad artística. Pero la supervivencia llevó a Rossellini al descubrimiento de que era posible vincular el cine y la vida, la Historia como conocimiento, y la virtud y la verdad. Mientras que la versatilidad de Bergman nos reveló que la calidad de la imagen puede reivindicarse en la televisión si quien la trata es respetuoso con ciertos principios narrativos, cierto canon visual y cierta autoría. Sorprendentemente, el cine histórico condujo a Rossellini a cierta ampulosidad visual, mientras que la televisión transformó a Bergman en un realizador austero. Rossellini hizo televisión con el objetivo de hacer grandes filmes, y Bergman hizo televisión con la finalidad de ser sencillo y didáctico. Mientras Rossellini hizo sus filmes televisivos filmando como un cineasta, Bergman hizo los suyos como si fuera un realizador de televisión, a excepción de *Fanny y Alexander*, en donde el director sueco compone la puesta en escena pensando que la película acabará siendo un producto de consumo para el cine y para la televisión. Por eso, lo mejor es aislar del resto del conjunto tres filmes que funcionan como paradigmas de una visión diferente. Bergman se sirve de la televisión para hacer televisión, y Rossellini se sirve de la televisión para hacer cine, aunque ambos trabajan con un material que hoy ya nadie emplearía: la película de 16 mm, en los primeros casos, y la alta definición en el último.

Cabría hablar todavía de un cineasta que no pudo experimentar del todo el nuevo medio aun cuando creía en sus inmensas posibilidades: Jean Renoir (Romaguera, 1985), director que llevó al Dr. Jeckyll hasta las mismísimas butacas de las salas de estar en *El testamento del Dr. Cordelier*, 1961, versión en la que el médico es un contemporáneo nuestro. En cierto sentido Rossellini y Bergman aplicarían la vieja tesis de Renoir sobre el significado de la cámara: la

cámara sólo tiene un derecho, el de registrar lo que ocurre. En todo caso la primera fascinación de estos cineastas frente a la televisión derivaba de unas observaciones que se han dejado de hacer. Cuando Renoir conoció la televisión americana descubrió que los primeros planos de las entrevistas en directo eran riquísimos porque no estaban elaborados. La técnica “televisiva” que Bergman utiliza en *Secretos de un matrimonio*, con todo, se enriquece enormemente gracias a dos actores magistrales. *La televisión se había atrevido a salir a la búsqueda del hombre*, decía Rossellini. Era su momento fundacional, su momento clásico. La televisión se dirigía a diez millones de individuos, no a un grupo constituido por la masa de esos diez millones. Rossellini pensaba porque había fracasado ante el gran público del cine, pero no ante los públicos pequeños del cine club. *Diario de una camarera*, 1946, fracasó en el cine, pero fue un éxito en la televisión.

Una novela de 1951, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, nos indicaba una sociedad en que las paredes de las casas eran pantallas que dirigían los pasos y el pensamiento de sus habitantes, aunque con una pequeña diferencia frente a las pantallas caseras de hoy, incluyendo Internet, la Gran Pantalla: y es que sus productores y dirigentes ya saben para qué se han inventado: para reunir allí todos los mensajes posibles, especialmente los persuasivos, es decir, los dedicados a vender productos para cerrar y completar el circuito del consumo. Además el único público que le interesa a la televisión es aquel público moldeable y fácil, de tal manera que la llamada telebasura no es un programa, sino una tendencia generalista que se ha impuesto como un canon que amenaza con invadir hostilmente las sensibles alambradas de la televisión de pago, cada vez más deteriorada.

Si la ficción es la mirada que ponemos sobre una imagen y no la imagen misma, habría que reconocer, con Godard, que la ficción es tan real como el documento, que es *un momento distinto de la realidad*. Mi impresión a este respecto es que las personas no vivimos de convicciones, sino de ilusiones. El trato permanente con nuestras ilusiones nos lleva directamente al trato con el destino, con los objetivos, hasta el punto de que en ese instante hacemos que nosotros mismos nos convirtamos en personajes de ficción, y que toda nuestra vida sea, en el fondo, tan ficticia, como la vida de Jean Valjean en *Los miserables*. Rossellini y

Bergman al filmar filman lo que hay entre las cosas, lo que hay entre las personas, y entre la Historia y las personas. Esto es creatividad.

El tiempo aclara mucho las cosas. Hoy la novela citada me parece más una crónica de la Historia de Francia que una novela de ficción. Todas nuestras experiencias son de carácter visual, esto es, experiencias de segunda mano. La vida actual está dominada por un gran género, el docudrama, la televisión del fingimiento. De forma sutil se pueden manipular los sentimientos de las gentes recurriendo a imágenes de archivo. Estas imágenes se reproducen aleatoriamente. Da igual a qué día pertenezcan, en qué día fueran tomadas. El público las consume en forma de una serie interminable sobre el mal si tratan de la guerra de Irak. Una imagen ideológicamente repetida pasa a constituir de inmediato una genealogía de la ficción quedando eliminada como documento. Hoy toda la televisión que se hace es fingimiento en el momento en que el técnico de turno echa mano de la llave del archivo para contaminar el cóctel explosivo de las 3.00 h. Esto tiene una frase: no es creatividad, sino mentira.

¿Cómo se ha llegado a esto? Muy fácilmente: habiendo descubierto que la fenomenología televisiva es el directo. La televisión sale siempre en directo en las pantallas, incluso cuando sus imágenes son retrospectivas. Si tú sacas la foto de las Azores una y otra vez lo que obtienes es un directo constante y permanente. Mientras saques esta foto el presente social de referencia te llevará a ganar todas las elecciones que tú quieras. Lo único que necesitas es que la foto no se estropee en los archivos y que la guerra de Irak no se acabe. Tanto es así que probablemente cuando los suicidas dejen de suicidar a los demás, los espectadores no nos enteraremos por algún tiempo de que aquello ha terminado. Esto no es creatividad, sino mentira.

Lacan no se hacía ilusiones cuando distinguía lo real, lo imaginario y lo simbólico. Podía definir los dos últimos términos pero reconocía que lo real se le escapaba de las manos, ya que pertenecía al ámbito de fuera-de-significado, *Das Ding* (la cosa) (Requena, 2003). En cualquier caso lo real sería aquello que no se puede decir, ni expresar ni representar, porque de hacerlo perdería su verdadera esencia. Lo real está siempre presente pero continuamente mediatizado por lo imaginario y lo simbólico. Lo imaginario vendría a ser un aspecto no lingüístico de la psique, y lo simbólico el discurso por el cual el sujeto materializa sus

deseos. Algunos japoneses fueron encontrados en la selva 40 años después de que hubiera acabado la guerra porque para ellos la guerra era también el presente social de referencia del que hablara Gomis. Hegel escribió en sus diarios que *tengo que hallar una verdad para mí, encontrar esa idea por la que quiero vivir y morir*. La invisibilidad entre ficción y personalismo descansa en la idea de que lo personal es lo real, que tanta influencia tendrá progresivamente en los existencialistas posteriores: el hombre se elige a sí mismo como existente, vive en el dominio de lo que Schiller denominó el estadio estético, un estadio en donde el único compromiso que se puede y debe atender es la momentaneidad.

Yo tengo una serie de ilusiones y las organizo plásticamente de tal forma que son vistas y analizadas por otros que carecen de ilusiones porque no les gusta verse como personajes. Pertenecen a la categoría de las no personas. Y entonces van y dicen que yo soy el japonés de la selva que cree en la ficción. Naturalmente las diferencias entre las justas ilusiones y las aberraciones ficticias o fingidas es que el objetivo de éstos no es otro que el de escapar a la verdad.

Cuando Borges escribió, demostrándolo, que Pierre Menard era el autor de *El Quijote*, estaba ensayando una ilusión fantástica, irreal, aterradoradora, pero atribuible ya que *El Quijote* es una ficción, ¿en donde hallaríamos lo real? ¿Por qué aceptamos que *Stromboli* sea un filme y no un documental? Sólo por una cosa: por la presencia de Ingrid Bergman. ¿Pero no es Ingrid Bergman una imagen movimiento, una imagen tiempo? ¿Qué grado de realidad concedemos a una imagen?

Si analizamos el problema fríamente la televisión no sólo ha secuestrado millones de espectadores a las salas, sino que además ha reducido progresivamente su parque de una manera que llevó a ciertos maoístas a profetizar la muerte del cine (Lenne, 1971). Jean R. Debrix ya se planteó hace años cómo tendrían que formalizarse las nuevas relaciones entre ambos medios, y si uno vencería sobre el otro, o si fundarían una especie de analogía y acuerdo canónico que permitiera la supervivencia de ambos (Debrix, 1980). Allí en donde hay televisión se ha producido un cambio considerable, pero hay países, como la India, que produce más cine que Hollywood y, también, más ingenieros en términos porcentuales.

En los años 70 cuando se hablaba de la televisión todo quedaba reducido a las relaciones con el cine. No se contemplaba la evolución de la televisión desde la perspectiva de la oferta, del análisis de las audiencias, de la publicidad, de la aparición de las cadenas privadas y, especialmente, de la programación, hoy exhaustiva y delirante. Se pensaba que la puesta en escena era la misma que la del cine. Se pensaba que un espectador de televisión era como el lector de un libro. Lo único cierto es que la televisión que se hace es cada vez peor. Y que lo único que acerca a los dos medios es la tecnología, pues ahora las imágenes prácticamente ya se imprimen igual. Se llegó incluso a hablar de escuela y televisión, como si ésta fuera capaz de cumplir una función educativa en el tercer mundo. Se hablaba de la introducción de la televisión en las escuelas y en los países en donde no hubiera maestros, a la manera en que hoy se habla de Internet como instrumento incorporado y extendido en la escuela primaria y secundaria.

2. Rossellini y la televisión

Se arguye en demasía que el cine de Rossellini para la TV tenía una finalidad didáctica (Quintana, 1996), como si intentara lograr un acuerdo entre la imagen y la palabra, pero esto ya estaba en sus películas anteriores. Además, qué otra forma había de trasladar a Sócrates si no se hacía por medio de los diálogos platónicos. En sus once películas para la televisión, casi todas rodadas en 16 mm, Rossellini se interesa por hombres que modificaron el curso de las cosas, desde Agustín de Hipona hasta Luis XIV, pasando por Cosimo de Médici o Descartes. Adriano Aprá desmintió esas cuestiones en su crítica de *Cahiers* al sostener en relación a *La edad del hierro* que Rossellini no quería desvelar una verdad, ya que determinar una verdad equivaldría a eliminar otra tal vez más esencial.

La actitud de Rossellini frente al cine y a la vida fue siempre muy socrática. La capacidad de Rossellini, como la de todos los grandes narradores consiste en haber sabido adaptar trozos del *Banquete*, de la *Apología* y más, sutilmente de *La República*, haciendo de *Sócrates* un todo infranqueable. Rossellini, como Platón, creía más en las palabras que en la escritura (Lledó, 1992). La palabra es siempre dialéctica, siempre democrática, mientras que la escritura es

impositiva, cerrada, autoritaria. Ya decía Barthes que existían una escritura burguesa, y otra revolucionaria (Barthes, 1972). Por lo tanto, el cine sería para Rossellini un tercer sentido, un grado cero de la imagen. Rossellini defendía la pasión por la elocuencia, ya que era la única forma de alcanzar la verdad: primero, haciéndole ver a su interlocutor la verdad de una cosa; después, haciéndole ver la cosa contraria. Esa es la verdadera elocuencia.

Con este filme nadie osó ir más lejos en una crítica al autoritarismo. El autoritarismo es la fronda más decisiva de la democracia actual. Y la persuasión, el método más eficazmente expulsado de las relaciones entre los hombres. Un hombre puede ser llevado ante un tribunal a declarar sobre las acusaciones que recaen sobre él, pero nunca para persuadirlo.

Dice Rossellini que *“la crisis de hoy no es únicamente crisis del cine, sino también crisis de la cultura. El cine, medio de difusión por excelencia, ha tenido el mérito de hacer palpable esta crisis, ponerla en evidencia. Por eso quise retirarme de la profesión, y pienso que tengo la obligación de prepararme –con toda libertad- para replanteármelo todo desde el principio, y volver a retomar el camino a partir de bases completamente nuevas.*

Hay quien cree, como Quintana, que Rossellini se habría preguntado por qué el cine había articulado el esfuerzo sólo hacia el espectáculo y no hacia el conocimiento. A los 57 años Rossellini descubría que quería ser en el cine lo que un maestro es en la escuela: explicar de la manera más simple los grandes hechos de la naturaleza y la Historia. Su teoría no se estrelló contra los caminos seguidos por la televisión de consumo, que también, sino que la televisión resolvió un sistema, el del fraccionamiento, el de las ventanas, que también permitió a muchos iniciarse en el tratamiento del conocimiento.

Lo que no vio Rossellini es que el medio no siempre es neutral o inocente, y que lo que siempre importa es el hombre, como a él le gustaba decir. La televisión tiene ya ventanas dedicadas en exclusiva a enseñar la belleza de la naturaleza, la ecología de las especies animales, el origen del mono, y todo ello ya ha pasado a formar parte de la espectacularización del medio.

La crisis es de la cultura, como él decía, y es del hombre. La crisis es de la propia socialización de la cultura, la socialización de la educación, y de la igualdad intelectual mal entendida. ¿Proponía Rossellini un regreso a la inocencia? *El*

filme tiene la posibilidad -decía- de poner en un solo fotograma diez cosas a la vez, pero lo importante son las ideas, no las imágenes. Aristarco acababa de herirle con la opinión de que se había entregado a una de las dos grandes corrientes políticas italianas. Sin embargo, la crítica francesa -Raymond Bellou- sostenía que Rossellini había eliminado cualquier oposición entre documental y ficción².

El conocimiento es un proceso por el cual lo real se articula con la ilusión. Una entrevista con Rossellini hizo pensar a algunos que el cineasta aplicaba la teoría de Comenio en su forma de conducirse en el cine. El checo Comenio había escrito en *Didáctica Magna* que la dificultad para aprender proviene del hecho de que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa, sino por aburridísimas descripciones. Pero Rossellini habla a la vida como si fuera un mesías, desde una cierta superioridad. La superioridad de todo mesías no motiva a desempeñar cargos políticos. Sólo motiva para el lenguaje. El lenguaje tiene algo de teoría de los juegos. Quien lo domina siempre tiene la solución final. Y aquella dialéctica, algo de diabólica.

La pasión de Rossellini por la Historia se acentuó cuando abandonó el cinematógrafo y se volcó hacia la televisión. Sus conocimientos de Historia eran extraordinarios. Fue Rossellini un cineasta historiador por vocación. Admiraba a Luis XIV porque éste tuvo una solución genial para controlar a los nobles y acabar con la Fronda. Vivir de una forma delirante, ya que los tiempos lo eran. Luis XIV construyó Versalles como si escribiera una metáfora, sin percibir siquiera lo que podría llegar a suceder 100 años después. Rossellini se leyó al completo las cartas del Rey. Seguía de nuevo en su lucha por entender el sentido de las palabras. En su crítica de la época, Aldo Bernardino destacaba el hecho de que el cineasta se colocaba ante el rey como un notario que tomara nota objetivamente de los diálogos de cámara, a la manera de un Kamespiel film. José Luis Guarner la consideró como la primera película didáctica de ficción de la historia del cine porque condenaba a todo el cine histórico realizado hasta ese momento (1985: 175).

² En la película de Jaime Chavarri, *El desencanto*, 1974, la primera intención del productor Elías Querejeta fue la de realizar un documental sobre la familia Panero. Hoy se sabe que los Panero interpretaron, representaron y, finalmente, mixtificaron su propia vida en una forma de jocosos engaño que terminó por convertirlos en verdaderos personajes de ficción.

Unas declaraciones de Rossellini realizadas en torno a 1963 no dejan lugar para las dudas a este respecto: *la Historia, a través de la enseñanza visual, puede moverse en su terreno, y no volatilizarse en fechas y nombres. Puede abandonar el cuadro de la historia-batalla para constituirse en sus dominantes socioeconómico-políticas. Puede construir no en la vertiente de la fantasía, sino en el de la ciencia histórica, climas, costumbres, ambientes, hombres que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales en los que hoy vivimos. Algunos personajes, considerados psicológicamente pueden convertirse, por sus cualidades humanas, en módulos de acción* (Guarner, 1973: 175).

Siempre la Historia y la verdad. En 1971 Allende promovió una operación de imagen que denominó *verdad*. Y allí acudió Rossellini a entrevistarse con el político. La televisión difundió, tras su heroica muerte, aquella entrevista dialógica de los dos hombres. Al recordar aquel encuentro Rossellini, que había comprobado que el Presidente vivía en la calle Tomás Moro, comentó que: *el hombre vale por su inteligencia, por su capacidad de entender, por su capacidad de ser absolutamente consciente*.

Hubo una vez un hombre que tuvo que luchar toda su vida contra su enfermedad: era Pascal, jansenista e inventor. Borgiano constructor de pensamientos, que también interesó a Rossellini. Era la oportunidad de entrar en el conflicto entre ciencia y religión, como Sócrates había sido la oportunidad de entrar en el conflicto entre política e independencia personal. *Para poder informar sobre una época histórica -decía Rossellini- es necesario verla, representarla a través de sus ideas, y de sus hombres*.

En este sentido, conviene recordar las palabras que Louis Norman escribiera en 1974: *la narración estática y sin dinamismo a menudo hace que sus filmes didácticos sean decepcionantes desde un punto de vista dramático, pero, paradójicamente, su debilidad dramática, se convierte en su fuerza moral y pedagógica*.

Rossellini, como Zweig o Chateaubriand, sintió la necesidad de cronificar el paso del tiempo de una época que muere y otra que surge de las cenizas de la anterior. Rossellini afrontó la decadencia en *San Agustín*, aquel héroe, original y auténtico, que hubo de luchar contra el paganismo moribundo y el donatismo

reinante. De nuevo un Rossellini que amaba la vida más que el cine, y que amaba a los hombres. *La verdad es como un punto en un vastísimo espacio, y que los caminos para llegar a ella son infinitos y convergentes, decía.*

Rossellini, que hizo un duro retrato de Descartes en su telefilme, al menos creía que no había mayor satisfacción en la vida que la de pensar. Lamentó que Descartes, asustado por el juicio contra Galileo, ocultara su texto del *Discurso del método* en 1637. Pero Descartes le permitió volver a la dialéctica socrática y jansenista. Según Sergio Trasatti Descartes nos es restituido en toda su integridad, y el filme se ajusta funcionalmente a esa clase de matices y fracciones visuales que tanto gustaban al director (Arendt, 2005).

2.1. El Sócrates, paradigma

La política, dice el personaje rosselliniano, no debería ser el arte de dominar, sino el arte de enseñar a todos la justicia, tan impregnado estaba de las enseñanzas del maestro. La locura y el crimen son la misma cosa, añade. En aquella época los griegos colocaban la salud como la primera de las buenas cosas. Antes de la belleza, y ésta antes de la riqueza, pero Sócrates negaba esta triada, pues la mayor felicidad que podemos encontrar los hombres es la felicidad de ser justo. Es muy interesante este comienzo tan expansivo. Los que hacen el mal son locos. El mal es una *folía*.

¿La riqueza, el dominio sobre otros hombres? Pero cuando pierdan ese poder ¿Qué les quedará? Sólo el recuerdo de los crímenes que cometieron, y ¿qué más? Una ignorancia que sólo las ilusiones del poder velaron a sus ojos. ¿Y qué otra razón puede haber para sus crímenes, si no tal ignorancia que les mantiene en un estado de perpetua ansiedad?

Sócrates parece anticiparse al carácter de San Juan Bautista, personaje que recrea en *El Mesías*, su último filme, desplegando ante nosotros un discurso que parece salir espontáneamente de sus labios: en realidad, los poderosos tienen la fuerza y la ejercen porque son en esencia débiles, y esta debilidad proviene del miedo que los domina. Creen estar rodeados de enemigos por todas partes. La gente que hace daño se lo hace sobre todo a sí misma, porque el recuerdo de sus iniquidades les hará enloquecer.

Rossellini necesita a Sócrates para trasladar la idea de la virtud, esto es, del conocimiento. Ya decía John Keats que la belleza es verdad, la verdad es belleza: eso es cuanto sabemos –y debemos saber- sobre la tierra. Sócrates es especialmente un personaje creado por Platón, una metáfora de la verdadera conducta humana, un salvador que nos redime ante las injusticias y ante la muerte. *El hombre que gobierne una ciudad tiene que tener esa virtud porque si es un hombre de valía servirá de ejemplo a todos.* Hubo momentos en que los ciudadanos le preguntaban al filósofo por qué no se dedicaba a la política en vez de hablar tanto, y Sócrates siempre decía lo mismo: *si me dedicara a la política, ya estaría muerto. Es más, si hubiera hombres justos gobernando la ciudad a los ciudadanos no les importaría dar su vida por defenderla. Pero en general los Estados reclutan a sus soldados entre extranjeros y acólitos porque no son hombres justos.*

La lectura que hace Rossellini de Sócrates fundamenta la idea de que éste hubo de defenderse de la crítica de estar proselitizando jóvenes, hasta el punto de que el anciano les responde con una pregunta: ¿y hasta qué edad es joven un hombre? Lo extraño es que Sócrates se viera envuelto en el juicio que le llevó a la muerte una vez recuperada la democracia tras el desgraciado período de los treinta tiranos. A partir de entonces cada griego dominaba la ciudad al menos un día en su vida, única forma de que la política no se volviera peligrosa. Sócrates volvió al ágora y su reputación creció entre los jóvenes. Les decía que el alma se queda ciega si se quiere descubrir la verdad en los detalles, y que dirigir los asuntos de un Estado es un asunto muy difícil: *no me dedico a la política porque durante el juicio a los generales comprendí que el lugar de aquel que lucha contra la injusticia está en medio de la masa y no en los cargos públicos.*

Sócrates sería un hombre necesario hoy en medio de tanta epopeya demagógica sobre la patria: *mi patria es Atenas, eso lo demostré en el campo de batalla, pero también suelo pensar que la Tierra es inmensa, con multitud de pueblos dispersos en torno al mar como ranas en un estanque. La sabiduría no es sólo ateniense; la fuerza, sólo espartana; la prudencia, corintia. Soy ateniense, pero también soy un hombre, como todos los hombres de la tierra. Las tradiciones tienen sentido sólo si las podemos apreciar en su significación. Hay que desconfiar de los hábitos.*

El rechazo de Rossellini al cine es el mismo rechazo de Sócrates a la escritura. Una ironía metafísica. En el filme el personaje está más de acuerdo con el rey que con el dios, pues la escritura destruiría la verdadera memoria que es interior y que todo hombre verdadero lleva dentro de sí mismo (Lledó, 1992), no como ahora que se organizan grandes fastos para resaltar oscuros y falsos textos escritos desde el odio, y no desde la razón. ¿Qué se podrá responder a las citas?

-Tú contraponés, entonces, el discurso vivo, que vibra con las palabras, a la escritura que es imagen del discurso.

-Así es: *es posible creer que los escritos hablan inteligentemente, pero intenta interrogarlos. Sólo pueden repetirse. Una vez escritos los discursos pasan de mano en mano indiferentemente, sin que pueda distinguirse uno débil, de uno inteligente. Y si los escritos te atacan si te acusan injustamente, resultará imposible hacerle entender razones.*

Finalmente, Sócrates acude a la orquesta donde tuvo lugar su juicio. Aún se oía el eco del clamor suscitado por sus palabras, palabras que sus alumnos Platón y Jenofonte recogerían en forma de una apologética que todo hombre de bien debería leer alguna vez.

-*Me hice muchos enemigos porque a menudo son los más encumbrados los que tienen mayores defectos, pero yo permanezco al servicio del dios que me obliga a buscar la verdad aun cuando esta búsqueda me ha revelado que cuantos pretenden ser sabios no lo han de ser en modo alguno.*

Al ser acusado de ateo, Sócrates inicia una defensa llena de un coraje y de una profundidad incontrovertible:

-*¿Es posible creer en la realidad de las acciones humanas sin creer en la realidad de los hombres? ¿Es posible creer en la equitación sin creer en la existencia de los caballos? ¿Entonces se puede creer en la manifestación de un poder sobrenatural sin creer en dicho poder?*

Cuando supo la sentencia de sus jueces, que lo acababan de condenar a muerte, Sócrates tuvo una reacción ejemplar. Se dirigió a sus conciudadanos, y dijo aquellas emotivas palabras que hemos de volver a repetir:

-*Ciudadanos, si hubierais esperado un poco, la muerte os habría liberado de Sócrates por sí sola. Saldremos de esta asamblea: yo, condenado a muerte; y*

vosotros, mis jueces, condenados por la verdad. Y toda vuestra vida quedará marcada por la injusticia que ahora cometéis.

3. Bergman y la imagen

En general, los artistas que poseen un mundo interior, conocen los lazos que unen sus obras aunque medie entre ellas el tiempo inexorable y la vida acabada. Bergman persigue, como todos los grandes hombres, la expresión. Matisse sostenía que no era capaz de distinguir el sentimiento que tenía de la vida y la manera con que la traducía. Bergman también explora la escena como si estuviera delante de un lienzo. Cuando se fija en un rostro, se para durante unos momentos ante él, y espera a que brote una luz interior en forma de línea congestionada por una emoción, pero decir que es el director de los primeros planos sin aprender a leer cómo ocupa el resto del espacio es no saber nada de él. En la Universidad había estudiado Arte igual que Murnau una generación anterior. Una composición siempre tendrá relación con su formato. La distancia entre la cámara y un actor se deriva del conjunto de la acción. El tamaño de un plano le produce al cineasta la misma controversia que a un pintor le produce el tamaño de una tela. Durante la realización de un filme Bergman tiene una vida que es la del filme, al mismo tiempo es su vida, porque no conoce otra mejor forma de vivir. El peligro del artista es que siente muchas veces la sensación de sentirse Dios, de sustituirlo. Hablan con esa determinación que tenían los dioses en Grecia. Cuando dirige a las actrices, Bergman las mira muy de cerca como los médicos que toman el pulso a sus enfermos. Es capaz de contemplar a una mujer tanto tiempo que diríase que está poseído por su persona -¿persona?-. Bergman actúa como el pintor que prefiere que la obra se imponga con todo su significado antes que el espectador conozca el tema. El arte de Bergman no es apacible, ni equilibrado; turba e inquieta. *Todos los artistas* –decía Matisse- *llevan la huella de su época, pero los grandes artistas son aquellos en los que está marcada más profundamente.* (Matisse, 1974). No sé si es el negro, como en Matisse, el color que predomina en Bergman. Lo cierto es que cuando deje el blanco y negro, se pasará violentamente al rojo – *Esas mujeres*, 1963, *Gritos y susurros*, 1971-, y ya no lo dejará (Hernández Les, 2006).

“Si, por consiguiente quiero ser completamente sincero -escribió Bergman- debo considerar el arte³ como algo intrascendente. Literatura, pintura, música, cine y teatro se procrean y se dan a luz a sí mismos. El movimiento visto desde fuera parece nerviosamente vital. No es más que el extraordinario afán de los artistas por proyectar para sí mismos y para el público la imagen de un mundo que ya no se preocupa de sus gustos o sus ideas. Si quiero seguir haciendo arte es por una razón muy sencilla. La razón es la curiosidad. Una insoportable curiosidad, ilimitada, jamás calmada, constantemente renovada, que me empuja hacia delante. Anoto, observo, ando con los ojos bien abiertos. Todo es irreal, fantástico, aterrador, o ridículo. Me paseo con mi objeto, que es sólo mío, capturado con mis propias manos y estoy alegre o melancólicamente ocupado”. Se parece a la reflexión de Rilke: “el creador debe ser un mundo para sí mismo y encontrarlo todo en sí y en la naturaleza a que se ha adherido” (Rilke, 2003: 24).

3.1. Secretos de un matrimonio/Saraband, paradigmas

Deleuze tenía una concepción muy interesante acerca de la imagen. Venía a decir que una imagen es siempre percepción de uno mismo puesto que cada imagen movimiento es percepción de todos los movimientos que actúan sobre ella y de todos los movimientos por los cuales ella actúa sobre las otras imágenes. Una imagen así sería una aprehensión: prehende todos los movimientos que recibe y todos los movimientos que ejecuta (Deleuze, 1983). Si cada imagen es prehensión de algún movimiento que ya no está, entonces, una imagen es la captación de un presente, y el tiempo no sería otra cosa que una sucesión de intervalos. De hecho Deleuze llama intervalo al cerebro. Godard decía que el cine *permite imprimir una expresión y, además, al mismo tiempo, expresar una impresión* (Godard, 1980: 52),

Es curioso observar las diferencias entre Rossellini y Bergman a la hora de concebir la televisión. Lo que le interesa a Bergman de la televisión es servirse de ella, al menos en primera instancia, y en los primeros años en que se acerca a

³ El poeta Rainer María RILKE decía que la mayor parte de los hechos son indecibles, se cumplen en un ámbito que nunca ha hollado una palabra; y lo más indecible de todo son las obras de arte, realidades misteriosas, cuya existencia perdura junto a la nuestra que desaparece. En (2003). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial, p. 21.

ella. Pues si en *Secretos de un matrimonio*, 1973, no se muestra preocupado por la estética, treinta años después, es decir, cuando retoma a los mismos personajes principales en *Saraband*, el cuidado de la imagen ofrece todas las garantías de una puesta en escena que también contempla el escenario cinematográfico. Mientras que los filmes de Rossellini para la televisión no podían ser vistos en la pantalla grande, en parte porque Rossellini ya había sido ominosamente expulsado de ella, los de Bergman sí ofrecen, a excepción de *Secretos...* una composición que vale para los dos medios.

Hay una confusión a este respecto: hay quienes creen que Bergman filmó para el cine una versión particular después de haber enseñado por la televisión una serie de seis capítulos de cincuenta minutos cada uno, pero, en realidad, Bergman montó a partir de las imágenes de la serie una película de 165 minutos que según las circunstancias y países tiene la misma o una menor duración. Esto se debe al hecho de que Bergman filmó la serie en 16 mm. Y luego fue hinchada o no en su explotación comercial. Lo que importa con todo, es que el director organizó la puesta en escena de *Secretos...* televisivamente.

En el fondo lo que vemos aquí es una conjunción de varios sistemas fundidos en la mirada y en la personalidad de un narrador completo, para quien no supone ninguna dificultad vincular el teatro, el cine y la televisión en una unidad excepcional, que nadie ha podido imitar ni intencionadamente. Al ser un cineasta que domina la geografía del primer plano, y sabe construir historias con muy pocos personajes, Bergman actúa, así, a la manera de la *kamerspielfilme*, y se inventa casi un nuevo género que podríamos denominar películas de cámara, igual que existe una música de cámara, y un teatro de cámara. Es decir, no la cámara como instrumento, sino como término escénico.

Al decidir la puesta en escena ésta ya le viene dada objetivamente por el medio: planos cortos de larga duración, escenarios de interiores singularmente simples, e iluminación cenital que permite rodar el filme muy rápidamente a partir de largos monólogos legibles en pantallas externas. Bergman reconoció haber escrito los diálogos en tres meses, pero filmarlos le llevó menos tiempo. Digamos, pues, que la puesta en escena de *Secretos...* está basada en los rostros de Liv Ullmann y Erland Josephson, y también en los diálogos, lo más difícil de un guión.

La peculiaridad de esta película es que resulta imposible discernir argumento e historia, pues prácticamente toda la historia es revelada por los personajes a la manera de alguien que cuenta un relato. Hago esta distinción de una manera que, posiblemente, Genette aprobaría, pues llamo argumento a todo lo que muestra la acción, e historia a todo aquello que el espectador debe ir conociendo a medida que progresa el relato. Historia, sería, así, aquello que las imágenes no muestran, pero que son percibidas por las características ontológicas del relato fílmico.

A diferencia de la mayoría de los filmes aquí el argumento y la historia son casi la misma cosa, pues lo no mostrado es internalizado por los diálogos que escuchamos, de forma tal que son los personajes los que cuentan la historia; y el argumento, que siempre es una elección que el narrador selecciona de la historia que conoce, es tan liviano que es casi inexistente.

Marianne y Johan son, aparentemente, una pareja ejemplar. Tras diez años de casados Johan anuncia a su mujer que mantiene desde hace tiempo una relación amorosa con una ex alumna, con la que pretende estabilizar su relación. Al principio a Marianne le cuesta asimilar la noticia, pero después toma la iniciativa y prepara, como abogada que es, el contrato de divorcio, que a Johan le resulta difícil de firmar pasado el tiempo. Las relaciones de Johan con su amante parecen llegar a su término, y ambos conocen diferentes experiencias con distintas parejas. Pero durante todo este tiempo Marianne y Johan han seguido viéndose a escondidas, y cuando, finalmente, se casan con sus últimas parejas respectivas, viven un renovado amor adúltero en la misma casa de campo que adquirieron al principio de su relación y en la que sufrieron la ruptura.

Como se ve, el tiempo del relato es muy largo, hasta de 10 años y, sin embargo, la pareja aparece ante el espectador dentro de los mismos escenarios e interiores: la casa de campo, la casa de Marianne, la oficina, y poco más. Bergman describe casi todas las emociones del amor de una manera sabia y trascendental, desde la alegría al dolor, su satisfacción, su insatisfacción, la comprensión y el odio, la cercanía, y el rechazo, todo en una larga gama de situaciones dentro de un espacio físico tan reducido que resulta casi imposible asimilarlo.

La forma en que Bergman organiza la resolución de los problemas espaciales invitaría a cualquier realizador de televisión a abrazar el medio sin ningún complejo. *Secretos...* debería de contemplarse como el grado cero de una tv/movie. Eficacia, abaratamiento, y calidad. Bergman recurre a Antonioni para encuadrar al matrimonio cuando Johan se despide de Marianne, y ésta permanece al fondo del marco de la puerta que reduce el espacio visual a un simple y estirado rectángulo. Y supera la dialéctica plano/contraplano en los diálogos larguísimos que mantiene la pareja componiendo las posiciones de los actores en ángulo recto o, simplemente, filmando de perfil a uno de los dos si están muy cerca. Al principio, cuando estalla el conflicto Bergman prioriza el rostro de Marianne, pero a medida que avanza la acción, puede colocarlos juntos, hablando sin que se miren, o puede filmarlos rompiendo de nuevo la dinámica del plano/contraplano al hacer que los personajes hablen mirando a un contracampo visual imaginario. El eje de la cámara es casi siempre inamovible, pero si cambia Bergman no efectúa desplazamientos significativos, ni panorámicas. Usa el zomm, igual que Rossellini, por razones pragmáticas, aunque sin abusar.

Si fuera del todo una ficción Bergman no necesitaría recurrir de nuevo a Erland Josephson y Liv Ullman treinta años después. Pero ellos, las personas que ellos son, han envejecido y vuelven a encontrarse con nosotros. Este efecto verdad se halla situado también a otros niveles: en la forma en que de nuevo Ullmann se dirige a los espectadores en primera persona y mirando a la cámara. Es el mismo efecto ya utilizado en *Secretos de un matrimonio*, pero esta vez la cosa va más allá, porque en la secuencia siguiente, y en plena acción dramática, Liv Ullman vuelve a dirigirse al espectador de una manera todavía más cómplice. Al fin y al cabo no estamos sólo delante del personaje que representa, sino delante de la actriz. Pero no sólo es Ullman quien nos mira y habla. Hay todavía una mayor invocación al espectador cuando Karin nos mira desde la almohada de su cama durante más de cinco minutos mientras escuchamos el monólogo de su padre que está justo detrás de ella, desarbolando y superando el viejo y erótico mito de Lot y sus hijas⁴. Esta composición cinematográfica no es fácil hallarla en

⁴ Lot muestra su lascivia debajo del árbol renacentista, pero una de sus hijas refleja en su rostro la felicidad tendida sobre su pecho, mientras sus hermanas esperan el turno de aposentarse junto al padre.

el cine y revela la enorme capacidad creativa que siempre tuvo Bergman para originar nuevas representaciones y utilizar un punto de vista que revoluciona lo estético en toda su amplitud. Börge Ahlsted realiza una actuación tan magistral que cualquier interpretación freudiana se vendría abajo estrepitosamente porque a Bergman, en su inmensa capacidad intelectual, no le interesan las causas del dolor humano ni las fechorías del monstruo, la Cosa y el inconsciente, sino ese monstruo y ese ángel que todos llevamos dentro.

La película tiene más argumento que su relativa “primera parte”, pero la presencia de la historia aquí también es muy importante. La abogada visita a su exmarido, un octogenario, que ha renunciado a la Universidad porque una tía suya le ha transmitido su herencia, y Johan se ha venido a vivir al bosque. Johan sólo convive con su nieta Karin, desolada por haber perdido recientemente a su madre, Anne, y odia a su hijo, Henrik, que al enviudar anula la personalidad de su hija. Naturalmente, estos personajes son nuevos, y producen una aristotélica peripecia en la nueva trama. Marianne es de algún modo el daimón de Bergman abriendo las significativas puertas de la casa, y transportando el relato físicamente, tanto como autor implícito como cuanto espectadora que nos representa.

Hay aquí algo misterioso y sorprendente, pues cabría hablar de una película intermedia, que es toda la historia que los espectadores podemos formarnos a partir del argumento e historia de *Saraband*, esos treinta años no contados ni filmados pero que los espectadores intuimos con el conocimiento que ahora obtenemos de las informaciones que nos suministran Johan y Marianne, de forma retrospectiva.

Ahora la vida ya no es la vida de una pareja en apuros, que se ha querido y se ha engañado, y se ha vuelto a querer. Ahora nos hallamos ante la historia de una familia de tres generaciones, en donde la figura del padre es la menos freudiana que pudiéramos establecer. No así el hijo, Henrik, el zaherido, y la visión sobre la nieta supone una especie de restablecimiento del orden jerárquico. Si allí estaba el amor y el dolor, aquí se instala el dolor y el dolor y, finalmente, el piadoso afecto y la piadosa comprensión de la idea de que han vivido, de que hemos vivido. El plano final de los viejos, desnudos, aceptándose es un plano que explica muchas cosas.

Y a la teoría de *la voz del autor* ya expuesta por Company (1981: 24 y ss). Se trataría de la relación autor-obra, que fue malinterpretada en su día por culpa no tanto de la insana mente popular como cuanto de las relaciones que entonces mantenían el director y la actriz. Bergman utiliza recursos plenamente televisivos. Si en *Secretos de un matrimonio* comenzaba por presentar a los personajes delante de una cámara de televisión, el directo, aquí presenta a una anciana, Liv Ullmann, ante la cámara cinematográfica mirando directamente al objetivo. Este efecto realidad que trata irónicamente de desplazar el carácter ontológico del cine convierte la relación cine/televisión en un ente inseparablemente estructural, pues todavía el director conoce las condiciones y los objetivos para los que trabaja, así como un conocimiento del público, un referente que ha sido sacado de las salas para ver en casa; primero, televisión y, después, cine.

Bergman es un cineasta que se acopla bien a la televisión porque ama el sentido de la *kammerspiel*, de una manera tal que puede componer largos planos de duración con encuadres muy cortos, si bien aquí, a diferencia de la anterior, gusta más de planificar la escena en planos medios, casi generales, como cuando Henrik se descontrola y trata de besar apasionadamente a su hija. Es un filme de contactos físicos. En la Iglesia Marianne y Henrik están muy próximos. En la casa de campo, al comienzo, Johan y Marianne se abrazan. Karin busca el rostro de Marianne. Y en la casa de su padre Karin habla y toca a Henrik. Pero no es desde el primer plano bergmaniano, sino desde planos de naturaleza *vinciana*, aplanados, con la cámara muy baja, casi a la manera de los clásicos japoneses.

Bergman no explica a qué grado de incestuosidad llegan las relaciones del padre y de la hija. Karin sabe que tiene derecho a marcharse de casa, y aceptar la propuesta del amigo del abuelo, que le facilitaría la marcha a Leningrado y un probable triunfo en una orquesta de elevado nivel. También sabe que ama a su padre, un hombre débil que llora todos los días por la esposa perdida, y que ve en la hija, como Lot, la trágica extensión de su enfermiza pulsión. En realidad, Henrik ama a una ausente, y Karin lo sabe. Lo de Karin no es deseo, es sólo compasión. Y lo de Henrik es la totalidad mitológica, eso que alcanza por igual lo racional y lo irracional, lo justo y lo desmedido, el deseo y el amor. Es un

hombre terrible, lleno de dolor. Un juez culto no lo arrestaría. Pero tendría que ser un juez sueco.

Y aquí vuelvo a *Company*. No es fácil asociar pesimismo existencial con conformismo. Él así lo hace en el texto mencionado. Bergman no es conformista, porque los sentimientos y su tratamiento no son asunto de la política sino del arte, y su pareja no es exactamente una pareja burguesa en el sentido que aquí dábamos al término en los años del franquismo. Hoy, paradójicamente, ningún izquierdista habla de la burguesía o de lo burgués, pues podría cogerse de las manos. Además, el conocimiento no es condena, sino dolor. No hay ensimismamiento burgués en las atroces disputas suecas que mantienen Marianne y Johan cuando son jóvenes. *La ficción como tal* -escribe *Company*- queda reducida a mera retórica o vulgar melodrama. No. Estamos ante un docudrama, tanto en la primera parte, como en la segunda, treinta años después. Estamos, literalmente ante una representación en la que sus protagonistas actúan delante de un espejo. El espejo puede ser el espectador, clave decisiva de todo docudrama discursivo. O puede ser el antagonista al que replican textualmente. O ante ellos mismos, que se saben vigilados por el hecho de que conozcamos su pasado.

4. Conclusiones

Tenemos pues que si en Rossellini el paradigma televisivo se constituye en forma de Historia, es decir, de revisitación histórica, en Bergman el paradigma se constituye precisamente en forma de docudrama. Ficción e Historia por un lado, ficción/ docudrama, por el otro, pero fíjense que en ambos casos los dos cineastas aprueban el método didáctico, el uso didáctico del cine para acceder estéticamente al espectador. Ahora bien, ¿qué debemos comprender por didáctico en dos cineastas que se han interesado por el hombre, por ese hombre que está sólo ante las estrellas o ante sí mismo? Todo discurso, incluido el didáctico necesita de un *constructo*. Rossellini no acepta el documental. Necesita el documental también de una mirada, y la mirada es a la vez una constructo. Enseñar es también mostrar, y mostrar lleva a la representación. *India* no tiene nada que ver con los diez documentales que Rossellini rodara

previamente. ¿Qué es representar? Representar es revelar el alma que para los viejos materialistas es el cuerpo. Y el cuerpo es el alma.

En el Sócrates rosselliniano la *traslatio* platónica es inconmensurable. Allí se sintetiza la Apología, básicamente, y otros textos de Platón, como ya se ha dicho; y aquí se articula una forma de psicoanálisis en donde la ficción y la confesión van de la mano. Antaño se diría lo real, pero lo cierto es que muy pocos cineastas saben articular tan estrechamente dos expresiones que parecían, en un principio, muy alejadas entre sí. Si en Bergman produce una extraña impresión es porque Bergman nunca le hizo ascos a la representación, suceso que viene de la mitología, antes que del teatro, y porque acaso sea el más trascendental de los cineastas que nos haya legado el cine. Por otra parte, es consustancial a Rossellini una forma sublime de entender la Historia y la vida. Su creencia en el Hombre es casi enfermiza, y su “agnosticismo” está lleno de esperanza, una esperanza más próxima, si se quiere, a la espera, y que roza, sin tocarla, la fe.

Bergman sigue a Hegel más que Rossellini. El filósofo alemán escribió en sus diarios que *tengo que hallar una verdad para mí, encontrar esa idea por la que quiero vivir y morir* (Merchán, 2002). La invisibilidad entre ficción y personalismo descansa en la idea expuesta por Vicente Simón Merchán de que lo personal es lo real, que tanta influencia tendrá progresivamente en los existencialistas posteriores: el hombre se elige a sí mismo como existente, vive en el dominio de lo que Schiller denominó el estadio estético (Schiller, 1991), un estadio en donde el único compromiso que se puede y debe atender es la momentaneidad.

El proceso de ese hombre real pasaría primero por el estadio estético, alcanzaría después el ético y acabaría elevándose al verdadero estadio, el religioso. Tanto en la obra de Rossellini como en la de Bergman hay obras donde casi puede seguirse este proceso. En *Sócrates* es claro, y acaso en *Los comulgantes* también. Hablar de pesimismo en Bergman es, pues, una contrariedad, ya que es junto a Rossellini uno de los pocos hombres que han pasado por esta experiencia gradual. Los personajes de Bergman son como el individuo hegeliano, una *conciencia infeliz*, sin embargo, el pesimismo es otra cosa. No es conciencia asegurada, sino que, simplemente, depende del *humor*; no es un verdadero estado de ánimo. La conciencia infeliz delata al hombre en su

verdadera esencia, separado y aislado de todo. Bergman trasluce en todas sus películas la vieja idea de Kierkegaard según la cual el hombre se siente incómodo con Dios. Dios no comunica directamente con él, y el hombre, así, accede al tercer estadio, el religioso, en el que el hombre sufre un absurdo.

Ambos cineastas están más cerca de la realidad que de la ficción porque consideran la realidad como algo más fantástico que la ficción. El hombre es todo, como señaló Rossellini: *lo más importante es verlo actuar en cualquier circunstancia*⁵. En Bergman, por el contrario, todas las circunstancias conducen al ser, es decir, al sentido, qué hago aquí. Mientras Rossellini tiende a desdramatizar, Bergman pone énfasis en la dramatización, esto, en la representación. Si aquel no necesita actores, éste sí los necesita. Sólo que los actores en Bergman son muy personalistas: parecen haber vivido lo que interpretan, como si al interpretarlo lo hicieran por segunda vez.

No deja de ser curioso que Rossellini empezara haciendo películas experimentales y acabara realizando filmes de ficción para la televisión, mientras Bergman empezó haciendo filmes psicológicos y acabó haciendo docudramas genealógicos para este mismo medio, como *Saraband* (Puigdomenech, 2004). Aunque el trabajo analítico es más propio de la literatura que del cine, se obtiene la impresión viendo las películas de ambos que desmenuzan la realidad idea por idea, y organizándolas, separándolas, como si no tuvieran delante de sí las múltiples significaciones de la imagen en un solo plano, sino una sola significación, y luego otra significación, y, finalmente, todas las significaciones en su conjunto.

Rossellini no es el inventor del *cinema vérité*, ni su defensor a ultranza. De hecho tuvo una fuerte discusión con Rouch a propósito de *La Punition*. Rouch partió, como Rossellini en busca de la verdad, intentando encontrarla en las personas. Para Rossellini el cine verdad es un absurdo: no se puede confiar en la casualidad, pues para no caer en un vulgar documental hay que elaborar las películas.

Otra importante distinción entre Rossellini y Bergman es que el primero no veía diferencias entre el cine y la televisión desde un punto de vista técnico, mientras que el segundo sí las vio, de tal forma que, cuando hubo de hacer el traslado,

⁵ Cfr. (1970): Entrevista con ROSSELLINI, en *Revista Nuestro Cine*, n.º. 95, marzo.

pensó en planificaciones más cortas, más cercanas a los actores, privilegiando los interiores frente a los exteriores, si bien no deja de ser cierto que Bergman siempre fue un cineasta que tendió a los interiores motivado, acaso, por la elección de sus temas.

Referencias bibliográficas

- ANDREW, D. (1983). *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ARENDETT, Hanna (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BAZIN, André (1962). *Qué es el cine*. Madrid: Rialp
- BERGMAN, Ingmar (1992). *Imágenes*. Barcelona: Tusquets.
- COMPANY, Juan Miguel (1981). *Bergman*. Barcelona: Barcanova.
- DEBRIX, Jean R. (1980). “El efecto de la TV. sobre la estética cinematográfica”. En ROMAGUERA I RAMIO, y ALSINA THEVENET, Homero (1985). *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara.
- DELEUZE, Gilles (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Minuit.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera Historia del Cine*. Madrid: Ediciones Alphaville.
- GUARNER, José Luis (1973). *Roberto Rossellini*. Barcelona: Editorial Fundamentos.
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. (2003). *Cine e literatura, a especificidade da imaxe visual*. A Coruña: Xunta de Galicia/CGAI, 1993 (existe versión en portugués. Porto: Campo das Letras).
- HERNÁNDEZ LES, Juan A. (2006). “Unha sonata para dous instrumentos”. En AMORÓS, Anna, y NOGUEIRA, Xosé, *Xéneros cinematográficos? Aproximación e reflexións*. Santiago de Compostela: Universidad
- JASPERS, Karl (1995). *Lo trágico*. Málaga: Agora.
- KIERKEGAARD, Sören (2002). *Temor y temblor*. Madrid: Alianza editorial.
- KUHN, Thomas S. (1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- LENNE, Gerard (1971). *La muerte del cine (film/revolución)*. Barcelona: Anagrama.
- LLEDÓ, Emilio (1992). *El silencio de la escritura*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LEOPARDI, Giacomo (1990). *Zibaldone de pensamientos*. Barcelona: Tusquets.
- MATISSE, H. (1974). *Sobre arte*. Barcelona: Ed. Barral.

- Mc CONNELL, Frank D. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili
- MERCHÁN, Vicente Simón (2002). "Estudio preliminar", en KIERKEGAARD, Sören. *Temor y temblor*. Madrid: Alianza editorial
- OSBORNE (1972). *Lo estético*. Fondo de Cultura Económica: Méjico.
- PUIGDOMENECH, Jordi (2004). *Ingmar Bergman, el último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- QUINTANA, Angel (1996). *Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini*. Barcelona: Episteme.
- REQUENA, Jesús G. (2003). "Del soberano bien", en *Trama y Fondo*, nº 15.
- RILKE, Rainer Maria (2003). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROMAGUERA I RAMIO, y ALSINA THEVENET, Homero (1980). *Fuentes y documentos del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ROMAGUERA I RAMIO, y ALSINA THEVENET, Homero (1985). *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara.
- SARRIS, Andrew (1969). *Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Novelas y Cuentos.
- SCHILLER, Johann Christoph Freidrich (1991). "Cartas sobre la educación estética", en *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.
- TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- TRIAS, Eugenio (1973). *Drama e identidad*, Madrid: Alianza Editorial.

CINE DOCUMENTAL SOBRE ETA: UNA MIRADA A LA REALIDAD

DOCUMENTARY CINEMA ON ETA: A LOOK TO THE REALITY

María Marcos Ramos
Universidad de Salamanca

Resumen:

El presente artículo pretende ser una compilación de los documentales realizados sobre el terrorismo de ETA. El género documental recrea la realidad y es gracias a estos títulos, a la visión de sus creadores, como podemos acercarnos a una realidad que preocupa no solamente a las autoridades, sino también a los ciudadanos. En este artículo se analizarán los documentales más importantes realizados sobre el tema. Se hablará sobre el proceso de creación, la realidad narrada y las consecuencias que su realización supuso para sus realizadores y protagonistas. Iñaki Arteta, Julio Medem, Imanol Uribe o Eterio Ortega, entre otros, han tratado el conflicto etarra desde el género documental y han hecho de un tema tabú y difícil de abordar el *leit-motiv* de sus trabajos.

Palabras clave:

ETA; cine documental; terrorismo; Imanol Uribe; Julio Medem

Key words:

ETA; documentary film; terrorism; Imanol Uribe; Julio Medem

Abstract:

This article is intended as a compilation of documentaries about terrorism of ETA. The documentary recreates the reality genre and it is thanks to such securities, the vision of its creators, how can we approach a situation which concerns not only the authorities but also to its citizens. This article will discuss the most important documentaries made about it. The article will discuss the process of creating the reality and the and the consequences of their realization. consequences narrated accounted for some of the filmmakers and stars of the same, their realization. Iñaki Arteta, Julio Medem, Imanol Uribe, Eterio Ortega, among others, have treated the conflict ETA from the documentary genre and have made a taboo subject and difficult to address, the leitmotif of their work.

1. Introducción

No han sido muchos los directores que se han atrevido a abordar un tema tan interesante y con tantos matices como es el del terrorismo etarra. Es un tema espinoso, duro y conflictivo, que no deja indiferente a nadie y que puede causar, incluso, daños personales a quienes se han acercado a él de manera profesional¹. Iñaki Arteta, uno de los que más veces se han tratado el tema, se ha mostrado sorprendido de que “un tema con unas posibilidades dramáticas tan interesantes y variadas, si hablamos de la ficción, o una realidad tan apasionante y dramática desde el lado del documental, no lo aborde más gente” (Arteta, 2005). Al margen de la particularidad y complejidad de la cuestión, el terrorismo etarra no ha sido un tema muy utilizado en el cine². Ha habido directores que se han acercado a él en varias ocasiones, como Imanol Uribe o Iñaki Arteta; otros, como Julio Medem, solo lo han hecho en una ocasión. Algunos lo han hecho desde la ficción, ya sea recreando un hecho real o utilizando el terrorismo para crear una historia. Otros han utilizado el género documental para mostrar una realidad que, según las distintas encuestas del CIS, es un tema que preocupa a la mayoría de los españoles.

Tal y como señala Jean Baudrillard (2002), “al igual que un virus, el terrorismo está en todos lados. Hay un goteo permanente de terrorismo en el mundo: es la sombra que proyecta todo sistema de dominación listo a despertar en cualquier lugar como un agente doble. Ya no existe una línea de demarcación que permita cercarlo. Se halla en el corazón mismo de la cultura que lo combate”. Es un tema

¹ Una situación parecida, o incluso peor, han vivido los medios de comunicación que se han atrevido a mostrarse contrarios a ETA, al igual que muchos otras personas. Tal y como señalan Fernando Delgado y José María Torre Cervigó en la introducción del libro *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación* (2004: 14), “no olvidemos que informar en España sobre terrorismo implica estar amenazado permanentemente por los terroristas, porque ETA, en más de un comunicado, ha dirigido su dedo acusador hacia los periodistas y los medios de comunicación que le son beligerantes, es decir, a todos menos a unos pocos que todo el mundo conoce”.

² Análogo panorama presenta en el mundo de la literatura. Con la excepción que representan autores como Antonio Muñoz Molina –*Plenilunio* (1997)-, Fernando Aramburu –*Los peces de la amargura* (2006) o *El vigilante del fiordo* (2011)-, Jorge M. Reverte –*Gálvez en Euskadi* (1982) y *Gudari Gálvez* (2005)-, Bernardo Atxaga –*El hombre solo* (1993) y *Esos cielos* (1995)-, Raúl Guerra Garrido –*La soledad del ángel de la guarda* (2007)- o José Javier Abasolo –*El aniversario de la independencia* (2005)-, ha habido muy pocos escritores que hayan abordado el tema del terrorismo etarra en su narrativa.

de primer orden que afecta a la sociedad, no solo a la vasca, sino a toda la sociedad, pero además es un tema complicado, difícil de solucionar, de entender y de convivir con él. No cabe duda de que el terrorismo es una materia polémica sobre la que no se puede frivolar ni tratar sin atender a su extrema complejidad ya que, por ejemplo, “es posible que a mucha gente no le apetezca ver en el cine la parte humana del terrorista porque para ellos son demonios” (Carmona, 2004: 30). En este sentido se ha pronunciado Iñaki Arteta, realizador de varios documentales sobre las víctimas del terrorismo, al señalar que “la mayoría de las películas han demostrado una gran falta de sensibilidad. Muy a menudo se ha puesto el foco en las peripecias de los terroristas y la persecución policial. Incluso se han mostrado con cierta comprensión a los etarras y hasta con algo de simpatía” (Alarcón, 2008).

Trasladar la realidad terrorista a la pantalla cinematográfica no es tarea fácil. Representar esta realidad, su complejidad, sus matices, la continuación de la vida tras la muerte no es sencillo ni muchas veces posible, pues, como se cuestionan Nekane Parejo Jiménez y Agustín Gómez Gómez³ (2003: 357), “¿debe existir el cadáver fotografiado para ver la muerte representada?”. Así, el conflicto etarra ha sido llevado al cine desde tres perspectivas: como documental, como centro argumental de la historia o como fondo sociohistórico. Son tres formas diferentes, pero igual de legítimas a la hora de reflejar realidades, crear ficciones referenciales y, en general, acercarnos a la historia más reciente de nuestro país.

A través de este artículo, se pretende compilar la diversidad de formas, temas y motivos de los documentales que han abordado el conflicto etarra. Es, pues, un repaso descriptivo y diacrónico a través del que se puede observar cómo el género ha ido evolucionando a medida que lo ha hecho la problemática del terrorismo y, especialmente, el modo en el que la sociedad ha reaccionado ante él y ha interpretado la posición tanto de los activistas de ETA como de sus víctimas. Asimismo, al contrastar los diversos filmes documentales puede observarse cómo con el paso del tiempo de la preocupación por la identidad nacional vasca –y por la represión a la que fue sometida durante el franquismo–

³ A pesar de que el artículo al que se refiere la cita es de fotografía, hay ciertas ideas, cómo las referidas a la representación de la muerte, que se pueden extrapolar a la imagen en movimiento.

se ha pasado a una sensibilización hacia las consecuencias de la violencia y la barbarie.

2. Documentales sobre ETA

Frente a las ficciones, el documental “restituye la realidad, que muestra o describe, sin inferencia alguna del realizador –idealmente con asepsia científica- una realidad existente-” (Sánchez Noriega, 2002: 115). El conflicto etarra ha tenido una notable importancia en el género documental con casi una quincena de producciones sobre el tema. El primer documental que se realizó sobre el tema se gestó después de morir Franco, en plena transición y coincidiendo con el auge de la actividad etarra. Muchos de estos documentales trataban más de la denominada identidad nacional vasca que de la banda etarra, como puede ser *Ama Lur*⁴ (1966), de Néstor Basterretxea y Fernando M. Larruquert. Nos centraremos en este artículo en los documentales que traten la realidad etarra y no en los que hablen de la identidad vasca.

Después de morir Franco y en plena transición política, algunos directores se atrevieron a hablar del tema. El primero en expresar su visión del conflicto fue Iñaki Núñez con su cortometraje *Estado de excepción*⁵ (1977). Ni la producción ni la realización estuvieron exentas de polémica. Tanto el director como parte de su equipo fueron detenidos y encarcelados, el rodaje parado y la productora, Araba Films, precintada. De hecho, Iñaki Núñez “se verá acusado de apología del terrorismo” (Aizarna, 1989: 174). Núñez realizó un filme de montaje, utilizando fotos fijas y también imágenes del cuadro el *Gernika* de Picasso. Estableció una relación entre la lucha de los vascos en la Guerra Civil y el

⁴ *Ama Lur* fue estrenada en el Festival de Cine de San Sebastián en 1968 y desde hace décadas se considera la película fundacional del denominado “cine vasco”. Aunque es una película vinculada con el problema de la identidad vasca –y, por ello, determinados sectores de la crítica la relacionan con el conflicto- no hay alusiones al terrorismo en ella, entre otras cosas porque la actividad violenta de ETA en la época de su producción era casi insignificante. El principal objetivo de los autores fue, según ellos mismos afirmaron, dar a conocer Euskadi a sus propios habitantes, y ensalzar las señas de identidad del pueblo vasco. *Ama Lur*, película adscrita al género documental, ofrece una visión épica y triunfalista. De incisivo tono romántico, se centra en la valoración más tradicional del mundo rural como base de la cultura y de la sociedad de las siete provincias vascas.

⁵ *Estado de excepción* narra la historia de una familia vasca marcada por la Guerra Civil y la dictadura: el padre muere durante el bombardeo de Gernika y el hijo, cuando crece, se afilia a ETA y, tras ser detenido, es torturado y fusilado por la policía franquista.

terrorismo de ETA, de modo que “su simplificación de los hechos históricos estaba presente en la continuidad absoluta del binomio Guerra Civil-ETA, y Gernika era un símbolo nacionalista de la opresión del pueblo vasco, lo que explica que el padre muera en la guerra, precisamente en el bombardeo del 26 de abril” (Contreras, 2000: 10).

En 1970 se celebró en Burgos un juicio que condenó a muerte a dieciséis personas acusadas de asesinar a tres personas y de pertenencia a banda armada. Imanol Uribe⁶, uno de los directores que más han tratado directa o indirectamente en sus películas el conflicto vasco, decidió llevar este acontecimiento al cine bajo formato documental. Para ello, entrevistó a los acusados y a sus abogados⁷ acumulando más de veinte horas de material grabado. Sus declaraciones fueron apoyadas visualmente con la utilización de numerosos recortes de prensa que, a modo de foto fija, sirvieron para que el espectador entendiera el orden secuencial de los hechos y para que se empapase del ambiente que se vivió en esos años en España. En esa intención de recrear la realidad cobran un valor imprescindible, debido a su carácter de exclusividad, las imágenes –en formato 16 reversible– que el director consiguió del despliegue de las Fuerzas de Seguridad durante el juicio, de la entrada y salida del público asistente a las sesiones diarias o de los propios imputados camino de la prisión. Localizadas en Londres y propiedad de la Agencia Visnews –al igual que el audio original del proceso–, esas imágenes supusieron uno de los mayores valores del documental, al tiempo que ayudaron a reforzar su valor referencial. De este modo, tal y como han señalado algunos estudiosos, “Uribe dirigió un documental imprescindible para entender una parte decisiva de la historia contemporánea vasca, además de realizar una brillante película que logra encandilar a crítica y público” (Roldán Larrera, 2004: 553).

Euskadi hors d'État (1983) y *Terreur d'État au Pays Basque* (2000) son dos aportaciones del estadounidense de origen irlandés Arthur McCaig al conflicto

⁶ Imanol Uribe es autor de la denominada trilogía vasca, formada por *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1983). A estas tres obras hay que añadir otras dos de temática relacionada como *Días contados* (1994) y *Plenilunio* (2000), títulos en los que el terrorismo sigue estando presente. De todas ellas, estaría adscrita al género documental *El proceso de Burgos*. *La fuga de Segovia* es una obra ficcional aunque se trate de la recreación de un hecho real. La película está filmada de tal manera que parece real, como si fuese un falso documental. Los otros títulos son obras ficcionales.

⁷ Entre las personas a las que se entrevistó se encuentra a Francisco Letamendia, Enrique Gesalaga, Jon Etxabe y Mario Onandía.

etarra. En el primer documental narra la historia del País Vasco desde la Guerra Civil hasta el inicio de la etapa del gobierno socialista. Así,

el documental describe la historia del País Vasco desde una supuesta “independencia primitiva”, representada por los Fueros, hasta su derogación en el siglo XIX, desgarrada por Francia y España. Tras la Guerra Civil (enfrentamiento entre los vascos y España) se analiza el exilio vasco y el fracaso del PNV en su oposición al franquismo, lo que explicaría el nacimiento de ETA. Con la llegada de la Transición y la victoria socialista de 1982, el problema vasco seguía vigente, debido a que el PSOE habría optado por el “camino represor”. El filme, a pesar de tener algunos puntos de interés, incide en una visión muy sesgada de la cuestión vasca, identificando al País Vasco con el nacionalismo y a éste con ETA, de modo que parece que el terrorismo hizo posible el fin de la dictadura. Se hace hincapié en la ruptura que provocó la Guerra Civil en la sociedad vasca y se valoran poco los logros democráticos alcanzados con el Estatuto de autonomía. El documental parece querer ponerse en un prudente término medio entre dos extremos igualmente violentos (ETA y el Estado español) para intentar una negociación que diera lugar al final de esas dos violencias. De hecho, la prensa nacionalista acogió con evidente entusiasmo este filme, lo que indica hacia qué lado oscilaba esta versión supuestamente aséptica desde el extranjero (De Pablo, Barrenetxea, 2006: 184).

Terreur d'État au Pays Basque supuso una continuación de su anterior proyecto y en él cobraron mayor importancia los aspectos políticos, como demuestra el interés que despiertan para su autor las acciones de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL). Arthur McCaig “intentó dar una visión *objetiva* de la situación en el País Vasco, basándose en la idea de que, al ser un director extranjero y por tanto no implicado en el conflicto, era posible abordar la cuestión con imparcialidad” (de Pablo, Barrenetxea, 2006: 184). Sin embargo, ninguno de sus dos títulos fueron imparciales ya que, por ejemplo en *Terreur d'État au Pays Basque* “la denuncia del terrorismo practicado por los GAL es correcta, en contrapartida, la violencia de ETA queda casi justificada, a causa de

esa página negra de la historia de la política española y francesa” (de Pablo, Barrenetxea, 2006: 185).

En 1999 se realizó el documental, con una ideología muy próxima a la izquierda abertzale, *Jo ta ke*⁸ de Anne de Galzain. El documental se remonta a la abolición foral en el siglo diecinueve y cuenta la historia del conflicto vasco hasta el acuerdo de Estella o Lizarra de 1998. Tal y como señalan Santiago de Pablo e Igor Barrenetxea (2006: 187-188),

Jo ta ke es un documental muy sesgado, que enfoca el terrorismo de ETA como un problema nacional, que enfrentaría a Euskadi contra España y Francia. Para ello, silencia la existencia de un importante porcentaje de vascos no nacionalistas y minimiza las diferencias entre el nacionalismo moderado y el radical, convirtiendo a ETA en una organización que lucha por la «dignidad» del pueblo vasco (...) *Jo ta ke* presenta una continuidad absoluta entre la ETA del franquismo y la situación democrática posterior a 1978, incidiendo en los casos de torturas, en los GAL y en la política represiva de España y Francia, que justificarían la violencia de ETA, apoyada supuestamente por un movimiento de resistencia mayoritario en la sociedad vasca.

Ha sido significativa la colaboración entre Eterio Ortega y Elías Querejeta⁹. De este tándem de director y productor han nacido dos importantes documentales: *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), así como numerosos reportajes para televisión como *Ciudadanos Vascos* (2001), *A través de Euskadi* (1998), *Euskadi en clave de futuro* (1998)... incluidos en el proyecto *El ojo de la cámara*¹⁰.

⁸ “Jo ta ke” es una expresión que se podría traducir al español como “sin parar”.

⁹ Cierra la trilogía realizada por Querejeta y Ortega el documental *Al final del túnel-Bakerantz* (2011) presentado en la 59ª Edición del Festival de Cine de San Sebastián. El documental, que aborda el final de la violencia de ETA, muestra el testimonio de seis personajes, entre los que hay una víctima de ETA y otra del GAL, la mujer de un preso, otro miembro de la banda que estuvo en la cárcel 14 años y un recluso que aún permanece encarcelado y un sacerdote.

¹⁰ *El ojo de la cámara* es un proyecto desarrollado por Elías Querejeta en el que, a través de la realización de mediodías, se abordan diversos aspectos de la realidad española. Tal y como señala Querejeta en su web (<http://www.eliasquerejeta.com>) “se trata de acercar la mirada de la cámara a la realidad que nos pertenece, de la que formamos parte”. En total, se han producido 15 películas documentales, entre los que pueden citarse: *Restos de la noche*, de Sergio Oksman; *Ciudadanos vascos*, de Eterio Ortega; *Vivir sin ver*, de José Echevarría; *Traineras*, de Eterio Ortega; *A través de Euskadi*, de Eterio Ortega; *Aznar-Almunia, diario de una campaña*, de Sergio Oksman y Nacho Pérez de la Paz; *Aymara*, de Juan Lucas; *100 años no es nada*, de José F. Echeverría...

Ciudadanos vascos fue realizado por Querejeta y Ortega en su intento de reflejar la cotidianeidad del País Vasco y su convivencia con la violencia. Para desarrollar el proyecto, se les planteó la idea a los principales partidos políticos, de tal forma que cada uno eligió a cinco militantes de base y posteriormente se hizo una selección para decidir quiénes aparecerían en la película. Finalmente, los protagonistas fueron tres mujeres –simpatizantes, respectivamente, del PSOE-PSE, de IU-EB y del PP- y tres hombres –uno de ellos adscrito a la órbita del PNV, otro a la de EA y el último, a la de EH¹¹-, que van exponiendo en el documental cómo viven, cómo ven la actual situación en el País Vasco y cuál puede ser el camino que facilite el encuentro entre los diferentes enfoques políticos para llegar a una sociedad en la que todos tengan cabida.

Asesinato en febrero (2001) narra el atentado perpetrado por ETA al dirigente socialista Fernando Buesa y su escolta, el *ertzaina* Jorge Díez, cuando caminaban por el campus universitario de Vitoria. Elías Querejeta, siempre comprometido con los ideales de paz, diálogo y resolución del conflicto, comenzó a pensar en rodar este documental cuando escuchó por la radio la noticia:

Me enteré de la noticia a través de la radio de un taxi. Acababan de asesinar a dos ciudadanos. No pude evitar un grito. El taxista me miró a través del retrovisor y me preguntó de dónde era. Le dije que era vasco. Una semana después, quizá diez días, me dicté una orden: escribe lo que se te esté pasando por la cabeza (Carmona, 2004: 149).

Siguiendo la misma fórmula utilizada por otros documentalistas –entrevistas realizadas a protagonistas del conflicto “desde una perspectiva extraordinariamente íntima” (Malalana, 2006: 205)-, *Asesinato en febrero* añade las impresiones de un experto en la lucha antiterrorista que irá desentrañando el modo de operar de los terroristas. La única imagen “real” –teniendo en cuenta que el resto es parte de un documental guionizado y montado con una intención determinada-, está tomada de los servicios informativos y corresponde a la del atentado que les costó la vida a Fernando Buesa y Jorge Díez. El resto de las imágenes del proyecto están realizadas con la

¹¹ Los personajes elegidos para dar su opinión sobre la realidad del País Vasco fueron Gotzon Arrieta, Sofía Iturriza, Javier Gárate, José María Llamasa, Maite Pagazaurtunda y Ana Zarobe.

intención de profundizar en los sentimientos de las personas entrevistadas. En ese sentido, resulta significativa y de un gran valor dramático las escenas en las que participan los familiares de Fernando Buesa y Jorge Díez. A través de sus palabras y de sus gestos el espectador percibe que los asesinados son personas humanas, que no son parte de ninguna ficción, que su existencia es –ha sido– real y que no son un simple nombre que añadir a una lista.

En el mismo año que se estrenó *Asesinato en febrero* se realizaría para la plataforma de televisión Vía Digital un documental que habla sobre “la resistencia civil en el País Vasco” (Zorrilla, 2001). José Antonio Zorrilla filma *Los Justos* (2001), un documental en el que filósofos, escritores, artistas, cineastas, representantes sindicales, políticos, sacerdotes... describen y condenan el ambiente de terror que se vive en el País Vasco y desentrañan las claves del compromiso ciudadano¹². De este modo, con los testimonios y con imágenes de archivo se ofrece una mirada crítica y beligerante sobre la resistencia civil en el País Vasco.

En 2004, Ortega y Querejeta vuelven a retratar la triste y cruda realidad en la que viven algunos ciudadanos. *Perseguidos* relata el día a día de dos de ellos: Patxi Elola y José Luis Vela, concejales de las localidades guipuzcoanas de Zarautz y Andoain que han de vivir protegidos continuamente por escoltas. La dificultad y peligrosidad de su situación no solo les afecta a ellos, sino también a su entorno más cercano. Así, la cámara es cómplice y testigo de la vida diaria de estos dos ciudadanos, creando un documental en el que no importan tanto los aspectos técnicos como los sentimientos. Las entrevistas e imágenes que presenta la película son una parte muy importante, pero es la música la que juega un papel significativo, siendo un elemento perturbador al servicio del contraste entre la aparente normalidad de sus vidas y la verdadera atmósfera de inquietud y miedo que han de soportar. Al igual que en *Asesinato en febrero*, se incluyen escenas reales de los momentos inmediatamente posteriores al atentado que costó la vida al periodista José Luis de la Calle.

¹² Coincidencia o no, tres de los personajes que colaboraron en el documental fueron víctimas al poco tiempo la barbarie de la que hablaban. Tal y como señala Zorrilla (2011) en su web “tres de los participantes sufrieron la ira del nacionalismo casi de inmediato. A Jaime Larrínaga (pbtro.) lo echaron de Maruri, su parroquia. A Gorka Landáburu le voló la mano un paquete bomba y a Joxeba Pagazaurtundua lo mató ETA”.

Sin duda alguna, el documental que más polémica ha causado ha sido el dirigido por Julio Medem *La pelota vasca. La piel contra la tierra*¹³. El punto de partida del proyecto fue el de ofrecer diferentes miradas y opiniones sobre el conflicto vasco, tal y como reconoció el propio cineasta:

Lo primero que me planteé (...) fue abarcar el mayor número posible de voces diferentes, como una polifonía humana en la que cada cual cantara a su aire (...). Quería individuos hablando de su preocupación personal por un problema social como es el vasco (...). Me propuse dejar opinar a todas las partes posibles del espectro vasco para luego hacer alternar sus voces, creando la sensación de que podrían escucharse unas a otras, si quisieran, y sobre todo entenderse, también a si mismas” (Medem, 2004).

Pero algunos no quisieron ni escuchar, ni hablar, ni participar... Ante la negativa a formar parte del proyecto de, entre otros, la cúpula de ETA, los representantes del PP, diversos periodistas y algunos miembros del Colectivo de Víctimas del Terrorismo –como, por ejemplo, Fernando Savater, Jon Juaristi o Cristina Cuesta- la propuesta de Medem quedó coja, obligatoriamente coja, y no muestra todas las opiniones y reacciones que el problema del terrorismo etarra desata entre la población. El objetivo de hacer un retrato global del País Vasco contemporáneo, de lograr con la película que todos sus miembros quedasen representados, quedó malogrado así desde el inicio.

La fórmula utilizada por Medem a la hora de abordar su trabajo no distó de la de los anteriores realizadores. De esta manera, el director donostiarra entrevistó a más de 100 personajes de la vida pública relacionados con el País Vasco, entre los que figuraban políticos como Felipe González, Juan José Ibarretxe, Arnaldo Otegi, Xavier Arzalluz, Javier Madrazo o Eduardo Madina; creadores y artistas

¹³ El estreno del documental en el 51 Festival Internacional de Cine de San Sebastián y su posterior nominación a los premios Goya –con decenas de manifestantes portando pegatinas y pancartas en contra del director- pusieron de manifiesto la dificultad de abordar el tema sin ser criticado ni puesto en cuestión. Tal fue el nivel de críticas y acusaciones vertidas sobre el filme que el director donostiarra se vio obligado a enviar una carta a los medios de comunicación para defenderse y exponer su visión de su trabajo, tachado de partidista, equidistante y permisivo con la actividad terrorista desde diversos sectores de opinión. Medem reiteró su “rechazo al terrorismo (...) rotundo, sin peros”, declarando que su “solidaridad y apoyo humano hacia las víctimas del terrorismo es absoluto, sin precio y sin esperar algo a cambio” (Medem, 2004). Fue la suya una afirmación que parece obvia y que en su caso de Medem se volvió necesaria.

como Bernardo Atxaga, Fermín Muguruza o Txetxo Bengoetxea; representantes de la cultura como Ramón Zallo, José María Satrústegi o Jean Gratien Haritschelhar; periodistas como Iñaki Gabilondo, Xabier Eguzkitze, Javier Angulo o Antonio Álvarez Solís y un largo etcétera en el que convivían familiares de víctimas de ETA con simpatizantes de la banda terrorista, individuos amenazados con antiguos militantes de la banda. Sin voz en off que las introduzca, la suma de todas sus opiniones genera un complejo y profundo coro que es, por un lado, un retrato de diversos sectores de población del País Vasco y de España y, por otro, un reflejo de la intención de Medem de abogar por el diálogo como medio de resolución del conflicto.

La recopilación de opiniones y miradas que se hizo en el rodaje de *La pelota vasca. La piel contra la piedra* –se utilizaron dos cámaras digitales para la realización de las entrevistas, que se hicieron a ritmo de dos o tres por día, dividiendo para ello el equipo de trabajo– quedó unida en el montaje final con imágenes de archivo, procedentes de informativos y de películas como *Ama lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968), *Around the world with Orson Welles* (Orson Welles, 1955), *Operación ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), *Yoyes* (Helena Taberna, 1997), *Vacas* (Julio Medem, 1992) y *Días Contados* (Imanol Uribe, 1994). Junto a la labor de montaje, resulta de suma importancia la elección del marco en que se realizan las entrevistas, pues Medem prefirió hacerlas en escenarios naturales, fuera de sus hogares o lugares habituales de ocio y trabajo:

Es como si no quisiera ver el problema en el escenario real donde ocurre, (...) sino sólo a las personas que aceptaban desplazarse hasta donde yo les esperaba, en esas localizaciones (de los alrededores), parajes naturales en los que parece que toda tensión entre humanos está fuera de lugar. La suma aleatoria de fondos (en bosques, campos, montes, acantilados) que ayudan a retratar la geografía vasca más primigenia, calada de sentimientos tan antiguos como inamovibles, me vino bien para mantener el ojo de pájaro y así persuadirme de que puedo ver el odio sin odiarlo (Medem, 2004).

Al igual que en algunas de las obras de Querejeta, merece especial atención también la música que acompaña a las imágenes del documental, encargada al

cantautor vasco Mikel Laboa, quien cedió expresamente para el proyecto algunos de sus temas clásicos –como *Txoria txori*¹⁴, una de sus canciones más famosas, todo un himno en el País Vasco- grabados junto a la Joven Orquesta de Euskadi y el Orfeón Donostiarra.

Hay que destacar la labor de Iñaki Arteta, autor de varios documentales relacionados con el tema¹⁵: *Material sensible* (1988), *Sin libertad* (1991)¹⁶, *Voces sin libertad* (2004), *Trece entre mil* (2005) y *El infierno vasco* (2008). Es la suya una obra que gira en torno a las víctimas del terrorismo etarra¹⁷, convirtiéndole en el máximo exponente de este tema en el género documental. Estos trabajos vienen a rellenar el vacío que el cine contemporáneo español ha creado alrededor de las víctimas, convertidas en auténticas protagonistas de sus títulos, ya que “recoge[n] el sentir de los afectados por los atentados, de los familiares de los asesinados y de los perseguidos: políticos, profesores, artistas, etc. [y] el hilo conductor de las entrevistas se centra en la visión personal que cada uno de ellos tiene de la situación del País Vasco” (Malalana, 2006: 205).

En *Trece entre mil* (2005) reúne el testimonio de trece víctimas de ETA. Algunos permanecen vivos, pero con evidentes secuelas tras los atentados sufridos. En otros casos, se da voz a sus familiares, insistiendo en cómo se sienten, cómo han rehecho su vida tras sufrir el horror de la violencia y el drama de la pérdida, cómo se han visto sometidas al olvido por parte de la sociedad y de las instituciones. Y es que la mayoría de los entrevistados fueron sacudidos por el fanatismo etarra precisamente en la década de 1980, el más sanguinario

¹⁴ La letra de esta mítica canción, breve pero sumamente intensa, es una de las más celebradas del músico vasco Mikel Laboa. “hegoak ebaki banizkio / neria izango zen, ez zuen alde egingo/ baina honela, ez zen gehiago txoria izando / eta nik, txoria nuen maite” [“Si le hubiera cortado las alas/ habría sido mío, / no habría escapado. Pero así, / habría dejado de ser pájaro. Y yo... / yo lo que amaba era un pájaro”].

¹⁵ En paralelo a sus proyectos cinematográficos, Iñaki Arteta ha publicado, junto a Alfonso Galletero, dos libros relacionados con el conflicto etarra: *Olvidados* (2006) y *El infierno vasco* (2009). *Olvidados* narra las historias personales, contadas en primera persona, de veinte víctimas del terrorismo de ETA de los años ochenta. El libro está prologado por Baltasar Garzón y Joseba Arregi. El libro *El infierno vasco* es un trabajo paralelo a la realización del documental y, de algún modo, lo complementa, pues en él se incluyen no solo los testimonios de los entrevistados en el documental, sino otros que fueron grabados para él pero se excluyeron del montaje final de este trabajo de investigación.

¹⁶ *Sin libertad* es una ampliación de 50 minutos del cortometraje *Material Sensible*.

¹⁷ *Nada será igual* (2010) es el título de otro documental de Iñaki Arteta que aborda el tema del terrorismo. En este caso no es el protagonista el etarra, sino el islámico ya que el documental trata sobre el atentado del 11-M y sus víctimas. Producido por la Asociación de Víctimas del Terrorismo, es el primer documental que aborda el atentado que sufrió al ciudad de Madrid y, por extensión, la sociedad española en marzo del 2004.

periodo de actividad de la banda, época en la que no existía en la sociedad el sentimiento de unidad y solidaridad contra el terrorismo que comenzó a gestarse después del secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco¹⁸ en 1997. Para sacar del olvido a estas víctimas, el director recurrió a los periódicos impresos de la época como fuente de información y utilizó también recortes de prensa como foto-fija en el montaje del documental para contextualizar y dar a conocer al espectador los hechos relatados. Resulta un recurso especialmente emotivo la utilización de imágenes personales de las víctimas –generalmente fotografías y videos caseros facilitados por las familias-, siendo ésta la primera ocasión en que se han usado. La utilización de estas imágenes logra que el espectador conozca de alguna manera a las víctimas y permita así poner rostro al drama, creando grandes dosis de empatía con el público.

El infierno vasco (2008) narra la experiencia vivida por algunos ciudadanos vascos que, por sus ideas, se han visto obligados a vivir fuera del País Vasco, esto es, a exiliarse. La película documental ha sido rodada entre 2005 y 2008, en la que entrevistaron a decenas de implicados logrando unas 100 horas de material bruto. Así, en primera persona, un grupo muy heterogéneo de personas de toda condición política, económica y social (profesores, periodistas, *ertzainas*, artistas, políticos, amas de casa, sacerdotes...) cuentan al espectador su dolor por tener que abandonar su tierra, así como las razones por las que decidieron marchar.

Otro documental realizado sobre el tema es el de Pedro Arjona, *Corazones de hielo* (2007). Está producido por el escritor y periodista Jorge M. Reverte, uno de los escritores españoles que ha reflejado en su literatura el problema del terrorismo. A través de una serie de entrevistas a algunas de las víctimas de ETA, y con la tragedia Antígona¹⁹ de Sófocles como trasfondo, el documental deja traslucir, sin victimismo ni afán vengativo, la entereza de quienes se enfrentan a la barbarie del terrorismo.

¹⁸ Coincidiendo con el undécimo aniversario del asesinato de Miguel Ángel Blanco, Antena 3 realizó una miniserie, *48 horas* (2008), que narra las últimas 48 horas de vida de Miguel Ángel Blanco, el concejal del PP asesinado el 12 de julio de 1997 a manos de la banda terrorista ETA.

¹⁹ En la mitología griega, Antígona es hija de Edipo y Yocasta y es hermana de Ismene, Eteocles y Polinices. Acompañó a su padre Edipo (rey de Tebas) al exilio y, a su muerte, regresó a la ciudad. En el mito, los dos hermanos varones de Antígona se encuentran constantemente combatiendo por el trono de Tebas, debido a una maldición que su padre había lanzado contra ellos.

Mención a parte merecen algunos trabajos realizados por las cadenas de televisión y para ser emitidos en la pequeña pantalla, como por ejemplo, el realizado por TV-3 *ETA a la ciutat dels sants* (2011) en el que se narra el atentado terrorista que sufrió la casa cuartel de la Guardia Civil de Vic en 1981. La producción está dirigida por Albert Om²⁰, quien realiza un seguimiento cronológico del drama: los primeros momentos de confusión y pavor, el rescate desesperado de las víctimas entre los escombros, el tenso funeral, la controvertida captura y muerte de dos de los etarras ... Las imágenes incluyen las declaraciones y reflexiones de personas que vivieron el dramático suceso, y de políticos que tuvieron que afrontarlo, como Jordi Pujol, Narcís Serra y, también, Àngel Colom. Otro trabajo realizado por la cadena catalana es *Pluja seca. Mediadors internacionals al País Basc* (2011). Dirigido por Gorka Espiau, el documental muestra la labor que realiza un grupo de mediadores internacionales para lograr que ETA anuncie la tregua del 10 de enero de 2010. Entre los entrevistados se encuentra el sudafricano Brian Currin, quien desvela en el documental que en 2008 fue amenazado a través de una carta en nombre de ETA²¹.

Especialmente interesante e importante, por las fechas en las que se realizó, fue el documental que el programa *Documentos TV* de RTVE dedicó a la militante etarra María Dolores González Katarain, Yoyes, especialmente famosa por su desertión de la banda y posterior asesinato a manos de los que fueron sus compañeros. *Yoyes*²² (1988) fue realizado por Baltasar Magro y aparecen, por primera vez, militantes de ETA a cara descubierta hablando sobre la organización y su funcionamiento.

Por su parte, la cadena pública de la Comunidad de Madrid, Telemadrid, ha elaborado un documental sobre los GAL. *GAL: La guerra sucia contra ETA* (2007) que abarca 15 años con sus distintas etapas: la primera, cuando entre

²⁰ A modo de anécdota, Albert Om es un periodista que trabajaba a apenas 150 metros del lugar del atentado y fue uno de los primeros que llegó al lugar del salvaje ataque, en el que fallecieron 10 personas, cinco de ellos eran niños, y 44 personas resultaron heridas, la mayoría de ellas eran civiles.

²¹ El resto de protagonistas de *Pluja seca* son John Hume, William de Klerk, Alec Reid, Roelf Meyer, Brian Currin, Harold Good, Jonathan Powell, Alex Maskey, Peter Robinson, Pierre Hazan, Denis Haughey, Charles Villavicencio, Brandon Hamber, Mohammed Baba, Aubrey Lekwane, Paula Leyden, Juan José Ibarretxe, Rufi Etxeberria, Leopoldo Barreda, José Antonio Pastor, Jone Goirizelaia y Paul Ríos.

²² *Yoyes* es uno de los trabajos más premiados de Televisión Española. En 1989 recibió la Ninfa de Plata del Festival de Montecarlo y el premio Ondas.

1983 y 1987 comenzaron los atentados en el sur de Francia; la segunda, cuando se investigaron y salió a la luz la implicación de fuerzas policiales en esos atentados contra terroristas de ETA; y, la tercera, cinco años después, cuando las sentencias judiciales condenaron a la cúpula del Ministerio de Interior. El documental se basa en entrevistas a personas relacionadas con la trama – grabadas como si fueran cámaras ocultas- y utilizan imágenes de las películas de Miguel Courtois, *El lobo*²³ (2004) y *Gal* (2006).

La cadena pública vasca, por su parte, también ha realizado documentales para la televisión sobre el terrorismo. En 2010, de hecho, presentaba la serie documental *Erretratuak-Retratos* sobre los atentados perpetrados por ETA hace diez años contra José Luis López de Lacalle, Jesus Mari Pedrosa y Juan Mari Jauregi. Tal y como señala la web de la cadena²⁴,

para la construcción del guión se ha contado con el testimonio directo de sus viudas, amigos y compañeros de trabajo. Sus vivencias personales y anécdotas trazan el retrato de cada víctima destacando su perfil privado y más personal; su lado más rebelde, incorrecto y activista; sus principios éticos; y, su manera de ser y de relacionarse con los demás (...) Esta serie documental pone así su énfasis en la persona por delante de cualquier otra consideración, incidiendo en su vida cotidiana y en su trayectoria vital.

Los documentales, diez en total, tienen una duración de 30 minutos en los que se retrata visualmente a los protagonistas a través de sus orígenes, de sus pueblos, de sus álbumes fotográficos, de sus familiares y amigos... Cabe destacar que no se utilizan imágenes del día en el que cada una de las víctimas sufrieron el atentado que cambiaría sus vidas. Con esta serie de documentales EITB quiere rendir su homenaje, con motivo del 10º aniversario, a las víctimas de los atentados cometidos por ETA en el País Vasco y Navarra en el año 2000.

²³ *Lobo* (2004) cuenta la vida de Mikel Lejarza, un agente secreto que logra infiltrarse en la banda armada entre 1973 y 1975, consiguiendo desestabilizar la organización. Una vez descubierto, debe huir y se somete a una serie de operaciones de estética, cambiando, incluso de identidad. El propio Mikel Lejarza participó activamente en la elaboración del guión. Por su parte, *Gal* (2006) cuenta la historia de dos periodistas que investigan una trama de corrupción en la guerra sucia contra ETA.

²⁴ Para más información, se puede consultar la página web del proyecto realizado por EITB en <http://www.eitb.com/es/television/detalle/414364/etb-emitira-serie-documentales-victimas-eta/>

3. Conclusión

Del repaso descriptivo que se ha hecho en las páginas precedentes, puede concluirse que la importancia que el terrorismo etarra tiene en el debate político y social no se ha visto correspondida por la atención del cine documental. Desde un punto de vista cuantitativo, son pocos los títulos realizados sobre esta problemática –algo que también puede observarse en el cine narrativo, con las lógicas excepciones que suponen filmes como, sin ánimo de exhaustividad, *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *Lobo* (Miguel Courtuois, 2004), *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008) o *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008)-, a pesar de que, como ya ha sido dicho, ocupa de forma permanente los primeros puestos de las preocupaciones de los ciudadanos, a juzgar por las encuestas que sobre esta cuestión puntualmente realiza el CIS. Por lo que se refiere al aspecto cualitativo, del panorama expuesto en este artículo puede deducirse que los documentales sobre el terrorismo etarra han virado hacia una mayor atención a las víctimas –centrándose en retratos humanos basados en entrevistas y recreaciones de relatos vitales-, así como hacia una apelación a la resolución pacífica y dialogada del conflicto armado. Frente al activismo y a la radicalidad política de los documentales realizados a finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, los últimos títulos han abogado por una mirada serena y humanista a través de la que conciliar los diversos puntos de vista que hay sobre el tema. En ese sentido, es importante resaltar cómo algunos documentales se han convertido en uno de los pocos espacios públicos que permiten la convivencia de posturas, ideologías y posiciones encontradas sobre el tema, cumplimentando así una función de debate y reflexión social y demostrando que, como decía Jean Luc Godard, “el cine es un instrumento de pensamiento”.

4. Referencias bibliográficas

- AIZARNA, S. (1989). *Doce años de cultura española (1976-1987)*. Madrid: Encuentro.
- ARTETA, I. (2005). “Documental “Trece entre mil”, de Iñaki Arteta, aborda el terrorismo de ETA desde el punto de vista de las víctimas”. *Revista Guión Actualidad*, Consultado el 10 de Agosto de 2011, en <http://antalya.uab.es/guionactualidad/>

- BARRENETXEA, I. (2008). “La transición y ETA: *La fuga de Segovia* (1981)”. *Quaderns de Cine: Cine i Transició (1975-1982)*, 2, pp. 25-32.
- BAUDRILLARD, J. (2002). *L'esprit du terrorisme*. Paris: Éditions Galilée.
- CARMONA, L. M. (2004). *El terrorismo y E.T.A. en el cine*. Madrid: Capitel.
- CONTRERAS, S. de P. (2000). “¿Símbolo o mito? La memoria cinematográfica del bombardeo de Gernika”. *Ikusgaiak*, 4, pp. 59-74.
- DE PABLO, S. y BARRENETXEA, I. (2006). “Del oasis vasco a la Euskadi resistente. El País Vasco en el cine documental extranjero”. *El nacionalismo vasco: mitos, conmemoraciones y lugares de la memoria*, UGARTE, J. (2006), *Historia y política*, núm. 15, pp. 171-190
- MALALANA UREÑA, A. (2006). “ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine”. *Revista General de Información y Documentación*, 16 (2), pp. 195-216.
- MARTÍN ALARCÓN, J. (2008). Entrevista a Iñaki Arteta: “La mayoría de las películas sobre ETA han demostrado una gran falta de sensibilidad”. Consultado el 10 de Agosto de 2011, en <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/11/07/cultura/1226056845.html>
- MEDEM, J. (2004). “S.O.S. La pelota vasca. La piel contra la piedra”. *El País*, 30 de enero de 2004. Consultado el 10 de Agosto de 2011, en <http://www.juliomedem.org/filmografia/Files/SOS.pdf>
- MEDEM, J. (2004). *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Dossier de producción.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOJO, K. (1997). “Acerca de la existencia de un cine vasco actual”. *Sancho el Sabio Revista de cultura e investigación vasca*, 7, pp. 131-140.
- ROLDÁN, C. (1999). “El cine de Euskadi en los 90”. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 10, pp. 79-95.
- ROLDÁN, C. (2004). “Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 49 (2), pp. 551-595.
- PAREJO, N. y GÓMEZ, A. (2004). “La muerte como representación”. *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, pp. 357-366.
- TORRADO, S. (2004). “La evolución histórica acerca del concepto de cine vasco a través de la bibliografía”. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 21, pp. 183-210.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994). “El largo viaje hacia la ficción”. En *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Jesús Angulo, Carlos F. Heredero y José Luis Rebordinos (eds.), 53-68, San Sebastián: Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital Kutxa.
- VV.AA. (2003): *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*. Madrid: Fundación de Víctimas del terrorismo.

Filmografía citada

- Around the world with Orson Welles*, Orson Welles, 1955
Ama Lur, Néstor Basterretxea y Fernando M. Larruquert, 1966
Estado de excepción, Iñaki Núñez, 1977
El proceso de Burgos, Imanol Uribe, 1979
Operación ogro, Gillo Pontecorvo, 1979
La fuga de Segovia, Imanol Uribe, 1981
Euskadi hors d'État, Arthur Mac Caig, 1983
La muerte de Mikel, Imanol Uribe, 1983
Vacas, Julio Medem, 1992
Días Contados, Imanol Uribe, 1994
Yoyes, Helena Taberna, 1997
A través de Euskadi, Eterio Ortega, 1998
Euskadi en clave de futuro, Eterio Ortega, 1998
Jo ta ke, Anne de Galzain, 1999
Plenilunio, Imanol Uribe, 2000
Terreur d'État au Pays Basque, Arthur McCaig, 2001
Asesinato en febrero, Eterio Ortega, 2001
Ciudadanos vascos, Eterio Ortega, 2001
Sin libertad, Iñaki Arteta, 2001
Los justos, José Antonio Zorrilla, 2001
La pelota vasca. La piel contra la piedra, Julio Medem, 2003
Lobo, Miguel Courtois, 2004
Perseguidos, Eterio Ortega, 2004
Trece entre mil, Iñaki Arteta, 2005
Gal, Miguel Courtois, 2006
Corazones de hielo, Pedro Arjona, 2007
El infierno vasco, Iñaki Arteta, 2010
ETA a la ciutat dels sants, Albert Om, 2011
Al final del túnel – Bakerantza, Eterio Ortega, 2011

CINEMATOGRAFÍA E IDENTIDAD

CINEMA AND IDENTITY

Carmen Rodríguez Fuentes
Universidad de Málaga

Resumen:

Con este trabajo queremos dar los primeros pasos para llegar a definir el cine español, señalando las vías que hay que recorrer, analizando cómo se construye la representación de la identidad cultural española a través de su cinematografía. La identidad es una construcción que se forja con el paso del tiempo, y generalmente, en relación a la apropiación de un territorio por parte de un pueblo. La edición de libros, en primer lugar, ayuda a poner en pie esa construcción, a formular la identidad de la nación. Después, son los medios de comunicación de masas, como el cine, los que participarán de esa construcción, contribuyendo a organizar los relatos de la identidad nacional. Existe un cine español desde el punto de vista administrativo, y es el que ha sido recogido por los manuales de historia cinematográfica. Pero también existe un cine de identidad nacional, que fue primero promocionado por cineastas y después, en décadas posteriores, fomentado por el Estado. Dentro de este cine nacional se puede rastrear un cine representante de la identidad cultural española.

Abstract:

We want to find a good definition for the concept Spanish Cinema. We describe the way to analyse the Spanish cultural identity through its cinema. Identity is something gradually built and easily shown after the conquest of a territory. At first, literature helped this identity to be forged. Then, mass media, and cinema in special, join their efforts to tell the stories that support this national identity. There is an administrative cinema which is traditionally studied in history handbooks. But there is also an identity cinema, firstly backed and developed by moviemakers, but stimulated by the state afterwards. Thus, there is a possible research line in the history of identity cinema.

Palabras clave:

Cinematografía; Identidad; Cine español; Nacionalidad.

Key words:

Cinema; Identity; Spanish cinema, Nationality.

1. Introducción

Cuando un grupo de individuos comparten un mismo tiempo y espacio participan, todos ellos, de una comunidad generadora intrínsecamente de identidad nacional. Esa identidad nacional se sustenta, entre otras cosas, en una identidad cultural, elaborada para definir esa comunidad. La identidad cultural estará sujeta, con el paso del tiempo, a los procesos de cambio de toda sociedad.

El diccionario de la Real Academia Española¹, en su cuarta acepción, define nación como “el conjunto de personas de un mismo origen étnico y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común”. Y con respecto al concepto nacional, en su primera acepción, lo define como “perteneciente o relativo a una nación”. Anderson, por su parte, define la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 1993: 23).

Los miembros que pertenecen a una nación se identifican entre ellos como semejantes y en contraposición a los componentes de otras naciones. Por tanto, la nación unifica a sus integrantes por medio de la identificación. La organización política de la nación es lo que da lugar al Estado y, en Europa tradicionalmente, identificada con la monarquía. Desde 1812 España existe jurídicamente como nación política, aunque ya existía como sociedad nacional tiempo atrás, cuando se la reconocía como un imperio.

El cine como manifestación artística pertenece a una identidad cultural, y la existencia o no de un cine nacional ha sido un tema ya estudiado por diferentes historiadores. Rafael Utrera dice que Lagny (M. Lagny, *Cine e Historia*; T. Elsaesser, *El concepto de cine nacional*) “recurriendo a la pedagogía, selecciona tres metodologías de posible utilización y, al tiempo, complementarias: la teórica y crítica, denominada heurística, concibe el cine nacional como un concepto organizador, descriptivo o explicativo, muy útil para el análisis fílmico, historiográfico, pedagógico, etc.; la fílmica, es decir, producir cine, aquí llamada pragmática, que ha funcionado paralelamente a la construcción de los conceptos de nación e identidad, y ello tanto desde el propio centro del sistema social, como desde posicionamientos contrarios al mismo. La definición de cine

¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Vigésima primera edición. Madrid, 1992.

nacional, que Rosen etiqueta como lógica, es el resultado de combinar las dos precedentes; permite nombrar y unir los diversos postulados históricos (cineastas, instituciones, espectadores, textos, etc.) con una categoría histórico-espacial (cine alemán, estadounidense, español, etc.)” (Utrera, 2007: 121-122). El caso concreto de Estados Unidos es modélico a la hora de utilizar la cinematografía para la creación de una identidad nacional. “Mientras Estados Unidos vivía lo nacional como una construcción, una elaboración en un continuo presente, España, por su parte, sólo podía considerar lo nacional como una proyección, un proyecto nunca alcanzado” (Seguin, 2007: 4).

El reconocimiento de la existencia de cine español de una forma global se concreta gracias a la clasificación administrativa; es decir, se ha establecido que el cine producido en territorio español forma parte del Patrimonio Nacional. Mi condición de profesora de la asignatura de Cine Español me hace plantearme, en primer lugar, la definición de cine nacional, y en concreto, de cine español. La cuestión de la nacionalidad de los productos filmicos está relacionada con diferentes aspectos: artísticos, históricos e industriales. En la actualidad, y a través de los años, la nacionalidad se ha definido con el espacio o lugar de producción. Pero existen otros factores que podrían ayudar a definir y clasificar el cine, como las localizaciones de rodaje, la temática tratada, el habla utilizada por los actores, o la nacionalidad del director del film, por ejemplo. Como decía, me encuentro con la necesidad de identificar, clasificar y definir el cine español. En mis investigaciones parto de una primera premisa: el cine es un hecho cultural. Pero, hay que ahondar más, y realizar un ejercicio de definición del cine, partiendo de una identidad -si ello fuera posible-, con el objetivo principal de lograr una clasificación de los films para su posterior estudio.

Esta pregunta que me hago ¿Qué es el cine español? Es la misma que se plantea el profesor Santos Zunzunegui en un artículo², y dice que “el cine español es el cine administrativamente producido en España, es decir, puesto en pie por productoras españolas, con dinero español y, por qué no, también el cine de las coproducciones en las que España participa de manera mayoritaria o minoritaria” (Zunzunegui, 2005: 9). Santos Zunzunegui cuestiona que esta clasificación entra en contradicción cuando resulta que una película considerada

² Poyato, Pedro, *Historia(s) motivos y formas del cine español*, Ed. Plurabelle, Córdoba, 2005.

española desde el punto de vista administrativo, no tenga nada que ver con las formas culturales españolas. Pongamos un ejemplo, cuando se estrena la película *Los otros* de Alejandro Amenabar y tiene un gran éxito, el comentario del público en general, es que no parece una película española, no se identifica con esos personajes, con ese cine; sin embargo, es una película española administrativamente hablando. De ahí su rechazo a aceptar esa definición de cine español, y reflexiona sobre los criterios que pueden ayudar a definir este cine nacional. ¿Por ello, qué criterio debería predominar sobre el otro? ¿Lo administrativo o lo cultural? Además, destaca cómo en la actualidad la definición de cine español queda supeditada a otras nuevas concepciones, como la que atañe al cine producido en las comunidades autónomas españolas y, también, al interés de la puesta en pie de un cine europeo (Zunzunegui, 2005: 10). Otra cuestión que trata Zunzunegui en su artículo, es el por qué los historiadores “han sido relativamente tímidos a la hora de intentar extraer algunas líneas maestras que permitirían hablar, en términos culturales, de un modelo cinematográfico español” (Zunzunegui, 2005: 11). En el artículo citado plantea unas posibles vías, muy interesantes, para definir el cine español, que planearan sobre este trabajo.

Nuestro objetivo principal es dar los primeros pasos para llegar a definir el cine español³. Planteamos en este artículo, como punto de partida para futuros trabajos, las posibles interrogantes sobre la definición de cine español. Teniendo siempre presente que el cine es un hecho cultural, identificaremos ese cine, señalando las vías que hay que recorrer, analizando cómo se construye la representación de la identidad cultural española a través de su cinematografía, y lo clasificaremos de manera que podamos lograr esa definición. Para alcanzar estos objetivos se parte de la base del estudio de la identidad nacional. Una vez entendida la identidad nacional en su concepto y funcionamiento, el estudio de la aplicación de dicha identidad dentro de diferentes películas españolas, ha sido la línea a seguir como primer punto. Es importante señalar que resulta necesario ubicar su perímetro histórico de gestación, no con la intención de ofrecer sólo datos y anécdotas, sino con el objetivo de enmarcar su nacimiento. El artículo se vertebra desde un punto de vista histórico, recorriendo la producción cinematográfica desde los inicios del cine hasta la transición

³ Definición ardua y compleja, que requerirá posteriores investigaciones.

democrática. Para el análisis del cine español hemos acudido a diversas fuentes bibliográficas. El análisis y descripción de este, nuestro cine, es una metodología taxonómica que permite obtener toda la información relativa a dicho concepto. Una recopilación de materiales filmicos sirvió para elaborar el material documental del trabajo de campo en su primera fase. Así, efectuamos una tarea de concreción que ha limitado el análisis a un corpus de unas cincuenta películas comerciales, de diferentes directores. La selección se hizo teniendo en cuenta que en ellas fuera posible reconocer rasgos de identidad nacional. Por otra parte, en la siguiente fase, con la panorámica sobre el estado de la cuestión, la investigación derivó en la reflexión y conclusión de esa perseguida definición de cine español.

2. Cine español, construcción de una nacionalidad

Este deseo de definir el cine español puede pasar por encontrar un modelo cinematográfico español, cuya identidad se concrete en la diferencia frente a otros modelos cinematográficos que sí coinciden con su nacionalidad. La identidad asentada gracias a las diferencias con respecto al otro, al extranjero. Los cineastas, en los comienzos del cine, son conscientes de la necesidad de encontrar ese modelo. Igual que el cine americano se centra en el western, el italiano en el peplum y el francés en la fantasmagoría de Méliès, España sólo propone adaptaciones de modelos extranjeros (Seguin, 2007: 5). La representación que hace la cinematografía española de la sociedad no es suficiente para crear su identidad, sino que sería además necesario sumarle la idea que otras identidades culturales tienen de esa identidad española. El poder identitario del cine español es más reconocido por otras nacionalidades, como la estadounidense, que por los mismos españoles. Un alto número de jóvenes españoles desprecian el cine español, porque lo identifican con el programa televisivo *Cine de barrio*, y ellos, en cambio, se sienten más cerca del cine de producción hollywoodiense.

El cine es un medio de comunicación que proporciona, o puede proporcionar, diferentes modelos de representación de una nación. Porque los cineastas son mediadores de la sociedad y pueden contribuir a construir la identidad

española. Labanyi⁴ dice: “La insistencia de las películas folclóricas en recurrir a escenarios andaluces constituía mucho más que una mera desviación de los regionalismos del nordeste y el noroeste de España hacia una zona en la que el sentimiento regional se confundía con modalidades de expresión cultural. Los vínculos exóticos que se establecían en el entorno andaluz y el intruso racial (sus raíces árabes y gitanas) propiciaban que el sur sirviera de modelo a una nacionalidad que se articulaba según esquemas coloniales; es decir, fue precisamente el componente extranjero de la tierra andaluza el que sirvió para realzar su españolidad” (Utrera, 2007: 122).

Sin embargo, cuando el cine se establece en España, el cine no se utiliza como medio para fomentar el sentimiento de pertenencia nacional. La producción de esos primeros años remite a algunos aspectos de la sociedad española, pero no los suficientes como para definirlos como signos de identidad de una nación. “El cine español durante años es incapaz de renovar su discurso y, por supuesto, de proponer una imagen nacional, sencillamente porque no existe un real proyecto nacional que pudiera sentirse como una forma nueva de pensar España. Lo único que le queda es inventarse una nación a partir de sus estereotipos y, sobre todo, de la imagen esquemática que el país produce fuera de sus fronteras. De ahí que el cine que irá dominando es un cine que recoge las capas superficiales de las identidades, las formas anquilosadas de la cultura encarnadas a menudo en la ritualización de lo folclórico” (Seguin, 2007: 5).

La identidad es una construcción que se forja con el paso del tiempo, y generalmente, en relación a la apropiación de un territorio por parte de un pueblo. La edición de libros, en primer lugar, ayuda a poner en pie esa construcción, a formular la identidad de la nación. Después, son los medios de comunicación de masas, como el cine, los que participarán de esa construcción, contribuyendo a organizar los relatos de la identidad, al sumar a los grandes acontecimientos vividos por la comunidad en tiempos anteriores, los sucesos intrascendentes de la cotidianidad, los modos de vida de los diferentes pueblos.

Los medios son los nuevos espacios de construcción del imaginario de la nación y de su identidad cultural, que está conformada además por el concepto que las

⁴ Labanyi, *Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo*, pág. 24 en Utrera, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid, 2007.

demás culturas tienen sobre ella. En España, se buscó en la adaptación de textos literarios al cine el reconocimiento de lo español, que permitiese identificarse al público con ello. “En la mayoría de los casos, lo que se pretendió fue recuperar éxitos del teatro o de la literatura para granjearse los favores del público, reutilizar en cierto modo un sentimiento hispano sin pensar en una construcción identitaria” (Seguin, 2007:5). Pongamos por caso *El abuelo* del escritor Benito Pérez Galdós y *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés. “De los 230 largometrajes de ficción realizados por la industria cinematográfica española durante la década de los años veinte, observamos que 130 corresponden a adaptaciones de textos literarios... la costumbre de adaptar en el cine español está muy arraigada desde esta década y responde a un claro objetivo: captar para el cine a un público autóctono que conoce, valora y demanda los espectáculos y las manifestaciones de su cultura popular” (Cánovas Belchí, 2007: 26).

Los cineastas buscan en lo popular aquello con lo que se pueda identificar lo genuinamente español. La idiosincrasia de nuestra nación influirá en la creación cinematográfica. Si en otras artes queda muy claro que el romanticismo es alemán, el renacimiento italiano y el barroco genuinamente español. En el cine, no parece que haya existido un intento claro de creación de identidad nacional. Según Jean-Claude Seguin la película *Cristobal Colón y su descubrimiento de América* (1917) de Gérard Bourgeois fue una oportunidad perdida para haber podido crear, a partir de ella, un cine de identidad nacional. Esta película habría podido ser un instrumento político capaz de generar una cohesión nacional (Seguin, 2007: 5).

Será en la década de los años veinte, de la mano de Buchs cuando, por primera vez, se intente una construcción de lo nacional en torno al cine. Es un intento consciente frente a los productos que vienen de fuera. “La recuperación de la historia del siglo XIX operada por José Buchs constituye uno de los más claros intentos de poner el cine al servicio de un ideal nacional, retomando figuras y acontecimientos para proponerlos como modelos: Es el caso de los films *El dos de mayo* (1927) y *El empecinado* (1929).

Sin embargo, la ausencia de nación española hace que el proyecto ideológico de José Buchs sólo pueda conducir al fracaso proponiendo más una serie de viñetas

de tipo más bien costumbrista, que constituye un lastre del cine español al hacer que el proyecto nacional se convierta a menudo en una parodia como pueden serlo, sin querer, las *españoladas*, que también fue un género cultivado por el director” (Seguin, 2007: 7).

Este afán de encontrar el cine genuinamente español a través del folclore revierte en el desarrollo de la *españolada*. Que ha llegado a ser considerada por algunos, como un género cinematográfico muy particular y muy nuestro. “... bastantes creen que pedir cine español es tanto como solicitar confección de la “españolada” sin limitación alguna. Y al decir “españolada” caen en otro nuevo error, pues suponen que ésta es todo aquello que muestra los ambientes de fuerte pintoresquismo, tales como los toros, los gitanos y las fiestas andaluzas. Y no es eso... “españolada” puede ser y es únicamente presentar tipos, cuadros y escenas falsos, que no respondan a la realidad, y cuya vida estrepitosa y trágica de los toreros y el alma del pueblo andaluz, derrochando luz y alegría, no es “españolada”, es pura y auténticamente España en su aspecto colorista” (Gubern, 1977: 145).

Durante los siglos XVII y XVIII, las clases altas de la sociedad británica utilizan el “grand tour” como medio de formación para sus hijos, los cuales recogían todo tipo de observaciones y detalles sobre los monumentos, ambientes y costumbres típicas de cada zona –vestimenta, comidas y, sobre todo, temas religiosos y fiestas populares-. Todas estas anotaciones daban lugar a un diario de viaje –handbooks-. Los británicos visitaban distintos países europeos. España junto con Portugal comenzará a ser visitada sólo a partir del reinado de Carlos III. Los primeros jóvenes ingleses que vinieron a nuestro país traían preestablecida una idea de lo que era España. Toda ella apoyada en prejuicios, asumidos por el conocimiento de la leyenda Negra (hipocresía del catolicismo español, los procesos de la Inquisición, el que los españoles por naturaleza eran soberbios, haraganes y crueles, etc.). Pero poco a poco se acercan diferentes viajeros británicos, y estos prejuicios van desapareciendo al tiempo que se da a conocer una interesante literatura de viajes.

El Romanticismo, en cierta medida, es una reacción a la cultura francesa del siglo XVIII introducida en toda Europa a través de las tropas napoleónicas. Era un movimiento esencialmente burgués, que rompía con la artificiosidad de las

formas de la sociedad aristocratizante. El Romanticismo inglés floreció a comienzos del siglo XIX, aunque fue gestándose durante la centuria anterior. Crearon un núcleo importante en torno al poeta Wordsworth, que influyó en gran medida en Southey -viajó por Portugal y España-. Southey quedó gratamente impactado por la seducción de España. Debido a que el Romanticismo es una manera de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al hombre mismo, se manifiesta con aspectos específicos y muy concretos del país donde se desarrolla. En Francia, de gran tradición clasicista, el Romanticismo aparece tardíamente. La gran figura del Romanticismo francés es Víctor Hugo, siendo otros autores destacables Prosper Mérimée y Theophilo Gautier.

La literatura de viajes o crónica viajera es una manifestación muy antigua, pero la cultura del andar y ver se justifica realmente sólo en la época del Romanticismo. Porque los románticos hacen que la naturaleza se incorpore a sus estados de ánimo. El paisaje diferente y misterioso de Oriente, la curiosidad por la otredad, lo fantástico y lo insólito, contribuirán a la creación de un nuevo imaginario colectivo, con la producción de un extraordinario aumento de “notas”, “diarios”, “guías” y memorias de viajes, donde se forjan los mitos de los usos y costumbres españolas. Los libros de viajes son los que contribuyeron poderosamente a formar una primera imagen de España y de su arte. Tales publicaciones darán lugar a un mejor y más profundo interés por todo lo relacionado con el país por parte de historiadores franceses, ingleses y alemanes.

En oposición al internacionalismo dieciochesco, los románticos exaltan los rasgos diferenciales de su propio país o los buscaban en otras fronteras; por eso se revalorizan muchas tradiciones locales. Los románticos europeos descubrieron que muchos de los ideales que defendían se personificaban en España, en su historia, su literatura y en su arte. Y, en ocasiones, el viajero romántico llegó a concebir tipos y situaciones que no existían en la realidad española, pero que la necesidad que tenía de romper moldes establecidos le obligaba a imaginar y narrar de forma más o menos divertida y fantástica. Los acontecimientos descritos sin matices resultaban descripciones falsas o deformadas en su mayor parte. Una cosa era lo que en realidad vieron estos viajeros, y otra bien distinta lo que esperaban ver. Lo que dejaron escrito se

pareció a menudo más a lo segundo, aunque no siempre mentían; la mayoría de las veces bastó con exagerar lo visto, u olvidar aquello que no resultaba “pintoresco”. Olvidos y exageraciones en los relatos contribuyeron a configurar una España inventada.

Las imágenes que de España proporcionaron los viajeros extranjeros dependían en gran medida del origen geográfico de éstos, porque ese origen les predisponía a encontrar, seleccionar y valorar unas cosas más que otras. Por ejemplo, los que procedían del norte de Europa destacaban a España como país propio del continente africano, y por eso se limitaron a describir parte de Andalucía. Si eran franceses, señalaban las diferencias religiosas, exagerando las manifestaciones populares, configurando la imagen de una clase popular supersticiosa y religiosa hasta el fanatismo. La mayoría de los autores extranjeros cometieron el mismo error, ver a España de forma tan esquemática que, los múltiples matices que definían su carácter no se tuvieron en cuenta, quedando así una imagen más propia del burlesco que de una franca realidad. Los románticos insisten en lo castizo, en los rasgos diferenciales que fácilmente podían deslizarse hacia un costumbrismo caricaturesco. Todos estos aspectos del paisaje, costumbres, tradiciones y, en general, signos pintorescos del costumbrismo andaluz, se amalgaman durante el siglo XIX para formar un mito, lo que vino en llamarse “la España de Mérimée”, que será el fundamento en el que se consolide la españolada como género artístico. En Francia, un hecho dará un gran impulso a la españolada: el matrimonio de Eugenia de Montijo y Napoleón III en 1853, poniéndose de moda lo español. En Francia, la cultura española sigue siendo esencialmente folclórica, y lo curioso es que quien inaugura esa cultura folclórica, en el peor sentido de la palabra, es *Carmen*, no la de Mérimée, sino la ópera cómica de Bizet, con libreto de Meilhac y Halévy, estrenada en la sala Favart en marzo de 1875. Al transformar la obra de Mérimée en libreto de ópera cómica, Henri Meilhac y Ludovic Halévy harán esta misma elección de localización española de la historia; sin embargo, llevados por su cuidado de dramatización eficaz y de efectismo teatral, se olvidarán de la España minimalista y verídica de la novela, en beneficio de otra España, más acorde con los fantasmas de su público, la España soñada de la cultura burguesa de la Francia de Napoleón III. A partir del siglo XIX, la imagen y la realidad de Andalucía cambia, su españolidad alcanzó las cotas más altas; para todos, la

imagen de España se identificó con la de Andalucía. Y, que en ello hubiera mucho de falso y convencional, no destruía la fuerza del mito. Las diferentes artes que se desarrollan en el siglo XIX se ven influenciadas por tales convencionalismos, especialmente el teatro, donde se narra la vida de bandoleros, gitanas o bailaoras, basados en datos poco creíbles y mal situados históricamente.

El cine, para el que el teatro será una de sus primeras fuentes donde beber, estará dispuesto a participar en la divulgación de la españolada. El nacimiento de la españolada coincide con los orígenes de nuestra cinematografía. Los films rodados por Lumière en 1896 en Sevilla constituyen la base del futuro género español. Desde el primer momento hubo mucha controversia con la españolada. En el cine español, la españolada nace a la par que éste. *Soleares (1898)*, *La malagueña y el torero (1903)*, son los inicios de una larga lista de españoladas.

Es durante la II República cuando más ejemplos encontramos de este género – *El relicario*, *Sierra de Ronda*, *Currito de la Cruz*, *María de la O-*, y cuando el término españolada es utilizado frecuentemente en cierta literatura periodística.

Cifesa, productora que se inicia a mediados de los años treinta, utiliza el género de la *españolada* para españolizar nuestro cine. Estampas taurinas, manifestaciones religiosas, trajes y bailes como muestra de una España auténtica. Películas como *Nobleza Baturra (1935)*, o *Morena Clara (1936)*, son ejemplo de ello.

La crítica analiza la españolada, y frente a ella se encuentra dividida. Por un lado están los que la consideran una opción positiva para nuestro cine, aunque desean mejorarla, y por otro, los que la rechazan sin ninguna duda. Entre los que la aplauden, señalar a críticos como Francisco Casares⁵, Germán Gómez de la Mata⁶, Antonio del Amo⁷, directores como Florián Rey⁸ y, sobre todo, recordar que es el público español quien más la aclama. “Todo el mundo protesta de las españoladas, esto es, de las películas que contienen escenas de toros, flamenco, chulapismo madrileño, bandolerismo andaluz, o cosa

⁵ Casares, Francisco. “Primer Plano”, 11-6-44.

⁶ Gómez de la Mata, Germán. “Cámara”, 1945.

⁷ Del Amo, Antonio: “Origen de la españolada y aplicación cinematográfica”. “Imágenes” nº 21; 21-1-47.

⁸ Rey, Florián. “Primer Plano”, nº 204; 10-9-44.

parecida... Protesta el público, las empresas, los artistas y hasta los que solamente por referencia conocen las películas en cuestión. Pero con todo eso, el público llena los salones, un día y otro día, a tal punto que, para ver una españolada, han desfilado en unos cuantos días, más de ciento cincuenta mil espectadores” (Cánovas Belchí, 2007: 30).

La criticarán aquellos que la consideran como un mal endémico, críticos como Victorio Aguado⁹, Antonio Walls¹⁰, o directores como Luis G. Berlanga¹¹.

Lo que sin duda es realmente interesante es que, aunque el origen de la españolada es una deformación de lo español realizada por los viajeros extranjeros, el desarrollo de la españolada es por parte de los mismos españoles. Si esto es así, es porque el público aplaude este cine y, trasciende más allá, porque en Hollywood se toma como base la españolada hecha por españoles, para hacer su propia versión de lo español al identificar el concepto de lo latinoamericano con el latino-europeo. El resultado será un pastiche entre el folclore español y el folclore latinoamericano.

Siguiendo a Santos Zunzunegui y su definición de vetas creativas del cine español (Zunzunegui, 2007: 17), nos atrevemos a proponer una veta creativa más, la españolada.

En los inicios del cine, las productoras cinematográficas españolas, para congraciarse con el público español, andan buscando temas cercanos, verdadera competencia al cine que viene de fuera. Será “la productora Atlántida SACE... el motor que impulsó un tipo de cine identificable con lo español y lo nacional...” (Cánovas Belchí, 2007: 26). Recogemos un detalle del texto fundacional de la productora Atlántida SACE “La compañía se inspirara en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española, y difundir las civilizadoras en el Norte de África” (Cánovas Belchí, 2007: 26-27). El director José Buchs aquel que lo traslade a su obra con más interés, “Buchs afirmaba en la revista *Vida Nueva* (21 de mayo de 1922) sobre planes futuros: *Teniendo en*

⁹ Aguado, Victorio: “Estilo de nuestro cine y estilos de españolada”. “Imágenes”, n° 43, enero 1949.

¹⁰ Walls, Antonio: “Del cine español, folklore o historia”, “Cámara”, n° 45; 15-11-44.

¹¹ Muestra de ello es la parodia de la españolada que crea en su obra *Bienvenido Mr. Marshall*.

cuenta lo expuesto, la labor de Atlántida está bien definida, y es editar únicamente películas de ambiente genuinamente español, tomando los asuntos preferentemente de nuestra novela y teatro, pues el público siente curiosidad por ver en la pantalla obras populares que ya conoce” (Cánovas Belchí, 2007: 27-28).

En España, durante la década de los treinta, con la irrupción del cine sonoro, encontramos una conciencia clara de que el cine puede pertenecer a una nacionalidad concreta. Por ello, aparecen las primeras publicaciones reconociendo un cine nacional. “Hasta la década de 1930 no se publican textos dedicados a cinematografías nacionales” (Delgado, 1993: 21).

La identidad cultural se elabora por medio del aparato cultural que pertenece al estado político. Por ello, muchos estados han buscado el cine para la construcción de su identidad nacional. Durante la II República, los diferentes gobiernos que se sucedieron, no supieron ver el potencial que tenía la cinematografía como promotor de un espíritu nacional. Muy al contrario, durante la guerra civil española, ambos bandos encontraron en el cine un aliado de propaganda a sus ideologías, aunque en ningún caso fue referencia para un único pensamiento nacional. Al término de la guerra, de forma consciente y, por primera vez desde las instituciones, se intenta crear un cine nacional asentado en un modelo ideológico, pero el devenir de la historia –el resultado vencedor de las tropas aliadas- obliga a trazar un giro a ese cine, deseoso de ser nacional, hacia la temática ya tratada por José Buch en la etapa muda. En estos años de posguerra, existe una verdadera preocupación por un cine español con clara identidad nacional –*Raza, El abanderado*–.

En las revistas especializadas del momento se cruzan opiniones de cómo debe ser ese cine, cuáles sus características, y siempre una clara alusión a la españolada. Además, por parte del Estado, hay un interés especial por fomentar y proteger el cine creado dentro de nuestras fronteras. Progresivamente, el destino del cine en España va a depender cada vez más de las políticas del Estado, hasta el extremo de identificar la cinematografía con el Estado-Nación. Tanto es así, que para algunos historiadores cinematográficos, todo el cine producido durante el régimen dictatorial es desechable. Se ha extendido la falacia de que, predominantemente, se hizo un cine de cartón piedra –cine

histórico- y pandereta –folclórico-. Existe, también, la idea general de que en estos años cuarenta se mistificó la imagen de Andalucía como representación de España; nada más alejado de la verdad, como ya hemos visto anteriormente, cuando hemos hablado del origen de la españolada. Con respecto al cine histórico “hay que desmentir la identificación popular –y en ocasiones también culta- del cine español de los años cuarenta con el cine histórico, una sinécdoque razonablemente cuestionada por la historiografía reciente; una identificación sólo justificable en parte debido a la pregnancia y evidencia del mensaje oficialista inherente al cine histórico del período. Recordemos que en la propia estadística oficial, para el período 1939-1950, sobre los aproximadamente 437 filmes producidos, sólo una veintena de títulos se inscriben en el cine histórico, lo cual no debe resultar sorprendente si consideramos que, pese a todo, el papel otorgado al cine en los regímenes totalitarios, cuando menos, se orienta hacia la distracción” (Monterde, 2007: 90-91). Por otra parte, sí es cierto que durante estos años trabaja un cineasta, Edgar Neville, creador de un cine español que conecta con lo popular, y que Santos Zunzunegui define de “veta costumbrista”. Películas como *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de Carnaval* y *El crimen de la calle Bordadores*, son muestra de ello.

En los años cincuenta existe consenso entre intelectuales y profesionales del medio, sobre la necesidad de dar una orientación nueva a nuestro cine. Estas inquietudes se concretan en las Conversaciones de Salamanca en 1955, aunque la administración franquista hará caso omiso de las conclusiones a que se llegan. Es a finales de esta década cuando aparece un film con guión de Azcona y realizado por Ferreri, *El pisito*, film que inicia un cine con identidad española, al conectar con la cultura nacional por medio del esperpento –recordar la literatura de Valle-Inclán-. Esta veta se extiende con autores como Berlanga y su película *Plácido*.

En la década de los sesenta, el Estado continúa con su propuesta de crear un cine nacional, reflejo de la nación española, favoreciendo así el nacimiento del llamado Nuevo Cine Español –cine de autor fomentado desde las instituciones-. Un cine que desea conectar con las vanguardias cinematográficas europeas del momento, pero que al mismo tiempo se alejan del espectador español. En estos

años se mantiene esa inquietud por el cine español, intelectuales y creadores del medio escriben sobre ello “García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro en estos años, concretamente entre 1962 y 1967, es autor de *Cine español*, conjunto de cuatro ensayos en los que, bajo los títulos *Un cine sin alma* (los problemas artísticos del cine español), *Un cine sin cuerpo* (los problemas económicos del cine español), *Los intelectuales españoles y el cine*, y *La incorporación de los universitarios al cine*, se abordan aspectos diversos del cine en nuestro país (Delgado, 1993: 49).

En el artículo de Zunzunegui, anteriormente citado, se señala una “veta fondo del mito” y una película, *El espíritu de la colmena*, paradigma de esta veta. Es un cine que desde una poética estética conecta con esa identidad española, porque habla de la realidad de su tiempo.

Por nuestra parte, queríamos incorporar a ese cine de identidad española, el género más internacional del cine español, nos referimos a la españolada, porque a pesar de sus tópicos se asienta en la cultura popular española.

Después de realizar un recorrido histórico, desde los inicios del cine en España hasta la transición, hemos visto cómo no existen dudas, por parte de los cineastas, de que hay un cine nacional, un cine español. Hay preocupación por la calidad del cine, de su industria, de la censura, etc. Y va a ser durante la transición democrática cuando surge la duda a la hora de definir el cine español, es cuando comienza a producirse un cine autonómico.

La definición de cine español pasa también por el reconocimiento de otros cines que integran, y al mismo tiempo, ayudan a definir este cine. Esto es como señala Zunzunegui, la doble dimensión del cine español, al pertenecer por un lado a un cine regionalista-localista y, por otro, a un cine europeo-universal. En cuanto al cine regionalista creado en las diferentes comunidades españolas, será en la década de los ochenta –concienciación política- cuando se promoció más; aunque curiosamente, en 1943 se publica “*El cine en Gerona* (Barcelona, Gráf. Fénix) de José Grahit Grau, claro que constituye uno de los primeros textos de historia local del cine, y es antecedente remoto de las obras que a partir de 1980... se publicarán en España, dedicadas al cine en las distintas regiones” (Delgado 1993: 33).

En cuanto al cine europeo, más universal, tendríamos que preguntarnos si existe un eurocine, y qué tipo de cine puede narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos cinematográficos en un único cine. El cine sólo puede ser producto de la realidad que lo fabrica. El conocimiento de la realidad genera un discurso concreto, que puede conectar con el poder, y así regular la conducta social y construir una identidad.

Habría que preguntarse primero por esa realidad, ¿Qué es Europa?, y segundo, ¿Existe el cine europeo?

A lo largo de la historia, Europa se ha consolidado como unidad. Compartir innumerables experiencias históricas ha hermanado a las distintas identidades europeas. El resto del mundo nos ve como unidad. Igual que para nosotros América del norte o África son un todo, para los africanos y los americanos pueden existir verdaderos abismos entre ellos mismos. Quiero decir que entendamos el concepto europeo visto desde fuera, desde la imparcialidad del que no es europeo. Para nosotros Europa, como europeos que somos, es lo cercano, y por ello, encontramos esa gran cantidad de diferencias; pero esa diversidad está unida no sólo por el espacio geográfico, o las políticas que se quieren desarrollar desde que la Unión Europea es realidad política y monetaria, sino por la suma de vivencias históricas. En el caso del cine, el idioma, en principio, podría ser un motivo de distanciamiento o al menos de no encuentro, pero no es así, muestra de ello son las numerosísimas coproducciones entre distintos países europeos. Aparte, queda demostrado que el idioma no es un impedimento para que el cine se desarrolle llegando a otros mercados; observando el hollywoodiense, vemos que es un hecho que, siendo rodado en inglés, va a ser comercializado en todo el mundo -doblado al idioma del país correspondiente-, y más ahora, con la facilidad de los formatos digitales.

Además de la identidad histórica europea a la que nos estamos refiriendo, hay que tener en cuenta el nuevo mapa político mundial que se vislumbra -en el que destacan Estados Unidos, la Unión Europea y Rusia frente a la incipiente Asia, con China a la cabeza-, para que aún sea más necesaria la adopción de identidad europea por parte de los europeos. Pero será un concepto mercantilista – Comunidad Económica Europea- el que generará una promoción de un cine. La

necesidad de construir una identidad europea se vuelve a poner en manos del cine.

Contestando a la segunda pregunta, diremos que sí existe el cine europeo, en la medida en que ha sido promocionado por la legislación de la Unión Europea. Pero no en cuanto a identidad nacional. A las ayudas particulares de cada país se le suman las de la Unión Europea que buscan los mismos caminos, al entender que el cine es bien cultural que se ha de fomentar y proteger. Hasta ahora, se ha venido definiendo al cine europeo como contraposición con el que llega de Hollywood, reconociendo al primero como un cine de autor y al segundo como un cine comercial. Claro que las actuales circunstancias no hacen sostenible esta definición por demasiado general. En próximas investigaciones sería un tema a abordar y desarrollar una línea de investigación que ayude a definir el cine español.

3. Conclusiones

En definitiva, existe un cine español desde el punto de vista administrativo, y es el que ha sido recogido por los manuales de historia cinematográfica. Pero también existe un cine de identidad nacional, que fue primero promocionado por cineastas como José Buch y después, en décadas posteriores, fomentado por el Estado. Además, definido por Santos Zunzunegui, se puede rastrear dentro de este cine nacional un cine representante de la identidad cultural española. Es lo que define Zunzunegui como vetas creativas del cine español, señalando cuatro: costumbrismo populista, esperpento, vanguardismo y fondo del mito (Zunzunegui, 2007: 17-20). Nosotros entendemos que se podría añadir una veta creativa más, relativa al folclore, y es todo aquello que tiene que ver con la españolada pues, como hemos indicado anteriormente, un sector amplio del público se identifica con ese cine.

Los otros dos aspectos que hemos tenido en cuenta –cines comunitarios y cine europeo-, para delimitar el cine español, son propuestas políticas, que aún hoy no han tenido una continuidad como identidad cultural, y que serán futuras vías de investigación.

Referencias Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez trans. 1º ed.) México: Fondo de cultura económica.
- BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude, (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez.
- CÁNOVAS BELCHÍ (2007). *Folclore y tipismo en el cine mudo español*, p. 280. En: BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (ed). *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez.
- DELGADO CASADO, Juan, (1993). *La bibliografía cinematográfica española: aproximación histórica*. Madrid: Ed. Arco/libros, S.L.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, (1954). *Historia en cien palabras del cine español*, Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, (1962). *Cine español*, Madrid: Rialp.
- GUBERN, Román, (1977). *Cine sonoro en la II República(1929-1936)*, Barcelona: Lumen.
- ROSEN, Philip (1995). *El concepto de cine nacional en la nueva era mass mediática*, en VV.AA.: *Historia general del cine*, Vol. XII: *El cine en la era audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- TRENZADO ROMERO, Manuel (2000). *La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas, el caso del cine andaluz*. En: *Revista de estudios regionales* nº 58, págs. 185-208.
- ZUNZUNEGUI, Santo (2005). *Vetas artísticas del cine español*. En: POYATO, Pedro (ed) *Historias(s), motivos y formas del cine español*, Córdoba: Ed. Plurabelle.

OUKA LEELE EN UN *PRINCIPIO*

OUKA LEELE BEGINNINGS

Carmen Aguayo
Universidad de Málaga

Resumen:

Las primeras fotografías de Ouka Leele, entonces Bárbara Allende, se publican en *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles* en 1976. Publicación emblemática que refleja el despertar creativo de un país tras una larga dictadura, en lo que al campo de la fotografía se refiere. La inclusión de la artista en este libro, la lanzará al escenario artístico de aquella época como fotógrafa, y posteriormente como estrella mediática de la incipiente Movida. Sin embargo, la relación de la artista con la imagen mecánica se remonta a su niñez. Procesos como partir de la impresión de imágenes para realizar dibujos, o pintar directamente fotografías de amigos, configuran la antesala de la original praxis artístico-fotográfica que ha de desarrollar en su decisivo paso, por la escuela del Photocentro de Madrid. *Happenings*, puestas en escena o acciones conforman, junto a sus imágenes fotográficas, el heterodoxo universo visual que aquí analizamos, a la luz de cierta estética surrealista que es propia de la artista, y deudora a su vez del momento artístico y creativo que atraviesa el país en esos años de la Transición.

Abstract:

The first Pictures of Ouka Leele, then known as Bárbara Allende, were published for the first time in *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles* (a young spanish photographers) in 1976. A flagship publication, reflecting the creative awakening of a country after a long dictatorship, as far as the field of photography is concerned. The inclusion of the artist in this book, launched her into the art scene and established her as a photographer, and later as a budding media star of the movement (La Movida). However, the relationship between the artist and the mechanical image can be traced back to her childhood. Processes such as using printed images for drawings or painting directly onto photographs of friends, set the threshold for original artistic-photographic praxis, a decisive step forward during her time at the Photocentro School of Madrid. "Happenings", performances or actions in real-life, along with photographic images, form the unorthodox visual universe considered here, in light of a certain surrealist aesthetic, characteristic of the artist indebted to the artistic and creative mood sweeping the country in the transition years.

Palabras clave:

Ouka Leele; Fotografía; creación; surrealismo; transición.

Key words:

Ouka Leele; Photography; creation; surrealism; transition.

1. Introducción

Si el principio no es más que una declaración de intenciones, en esta introducción lo que me propongo es establecer las bases de lo que va a ser el corpus conceptual de este trabajo. Y fiel a este cometido he de empezar por el título: *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles*. Diorama Ediciones, Madrid, 1976.

Es en este libro donde Bárbara Allende, conocida actualmente como Ouka Leele, va a publicar sus primeras cuatro fotografías junto con otros fotógrafos como Carlos Villasante, Joan Fontcuberta, Josep Rigoll, Jesús García Yague o Pedro Díaz Perpignan entre otros. Se trata de sus inicios como fotógrafa cuando por aquel entonces estudiaba en la Escuela del *Photocentro* en Madrid, a la vez que acudía a clases de dibujo en academias de pintura.

La inclusión de estas fotografías en dicha publicación va a tener una doble consecuencia: por un lado la lanzará al escenario artístico de aquella época como fotógrafa y por otro la catapultará como pintora. Sin embargo, y como demostrará su obra posterior, su consiguiente quehacer consistirá en compaginar estas dos actividades, cuando no unirlas o yuxtaponerlas; esto último será el sello inconfundible de Ouka Leele, la fotografía pintada.

Sin embargo, y puesto que nuestra intención aquí no es analizar la relación existente entre fotografía y pintura en la obra de esta artista, nos ceñiremos en este artículo a abordar diferentes aspectos relacionados y adscritos a los márgenes de este *Principio*. En consecuencia, hemos estructurado el artículo en diferentes apartados, con la intención de que cada uno de ellos, de respuesta a algunos de los diversos factores que posibilitaron la publicación, así como también aquellos otros que motivaron la inclusión de Ouka Leele en la misma.

Así, y desde un punto de vista panorámico, en “Proyecto Fotográfico” haremos referencia al contexto de producción de la propia publicación, los autores que aparecen y la estética general; “Ouka Leele y algunos indicios” presenta un carácter respostrectivo al remitirnos la aparición de estas cuatro primeras fotografías a otro principio, el de su biografía artística. Rastreadremos en ella la relación establecida entre artista e imagen, en la construcción de una identidad

artístico-personal; por otro lado, la relación entre procesos creativos e imagen fotográfica, constituirá el contenido esencial en “Antecedentes fotográficos”; “La fotografía, una metodología surrealista” se centra en el análisis de la relación entre fotografía y surrealismo, con el fin de encontrar las claves metodológicas que posteriormente, aplicaremos en el estudio de las cuatro fotografías propuestas en el último epígrafe de este artículo denominado “Cuatro encuadres fotográficos”.

En definitiva, trataremos de llevar a cabo el análisis fotográfico de esta obra inaugural, con la intención de desvelar el texto visual que estas imágenes nos proponen, y establecer así las bases interpretativas, que ya desde el garabato, anuncian lo que será la obra fotográfica y pictórica posterior de Ouka Leele; observando atentamente como su mirada va a configurar un lenguaje fotográfico, en cuya específica codificación encontramos las claves del más puro surrealismo.

2. El proyecto fotográfico

En este apartado trataremos de recordar una serie de hechos. Para ello tomaremos como referencia y punto de partida, *Principio*, publicación emblemática que refleja el despertar creativo de un país tras una larga dictadura como el prólogo de esta publicación pone de manifiesto:

“Éste es el primer libro que **Diorama Ediciones** publica, y **Diorama** es la primera editorial nacional que se plantea, desde una posición totalmente independiente, una labor continuada y global de publicaciones dedicadas íntegramente a la Fotografía como fenómeno cultural y artístico¹”.

El hecho de que en esta época surja una editorial dedicada exclusivamente a la fotografía, nos habla de dos aspectos: por un lado de la inquietud y el deseo de unos jóvenes artistas por dignificar el arte fotográfico en su territorio, y por el otro de la fuerza y el protagonismo que la propia fotografía, en cuanto género artístico independiente, va adquiriendo en el contexto artístico internacional de estos años.

¹ La negrita respeta el texto original.

Esta predilección y auge de lo fotográfico hace que nos preguntemos por la propia especificidad del medio, pues entendemos aquí que tal preponderancia de lo fotográfico ha de obedecer al cumplimiento de cierta necesidad vital y/o social que la fotografía viene a satisfacer. Es en este periodo de la transición cuando los ámbitos económicos, políticos, sociales y culturales se van a desplegar para conseguir un objetivo: la democratización de un país. No es extraño que la fotografía, como en otras ocasiones históricas, va a hacer gala de su poder de convocatoria y convención y va a atravesar todos los planos que configuran una sociedad. La versatilidad del medio y la inmediatez a la hora de conseguir imágenes o de plasmar conceptos, van a ser las características esenciales que conviertan a la fotografía en el alma de este período configurador de la inminente *Movida*. Y ahora ya hablamos de imágenes, de lenguaje, de mensaje y en definitiva de lo ideológico.

No obstante, en este artículo, nos limitaremos a intentar entender el uso que hicieron de la fotografía algunos jóvenes que, con cierta conciencia y sensibilidad artística ante la excepcional situación que la sociedad española estaba experimentando en ese momento, decidieron organizarse y crear un manifiesto estético-ideológico donde la nueva práctica fotográfica revelaba la aparición de un nuevo lenguaje visual. A este respecto son esclarecedoras las siguientes palabras del prólogo de *Principio*:

“No hemos pretendido la antología, ni mucho menos la representatividad. En todo caso, que sirviera de muestra de la fotografía que queremos promover y defender. Como propuesta de una cierta manera de abordar y entender aquello

que, en definitiva, es y ha sido siempre la piedra angular de toda creación fotográfica: **la actitud del fotógrafo frente a la realidad**². Su forma de mirar y re-reproducir lo real”.

Estas declaraciones vertidas en una publicación específica sobre fotografía y la creación de la misma editorial en el año 1976, se deben a la configuración de



una infraestructura que empieza a aflorar en torno a la industria fotográfica, y que como consecuencia, está generando cierta cultura sobre el medio y las imágenes que el mismo produce. Nos estamos refiriendo aquí a las revistas especializadas³ y a las escuelas de fotografía.

Será precisamente de un grupo de fotógrafos de una de estas escuelas, del *Photocentro* de Madrid, de donde saldrá la publicación que aquí nos ocupa. Concretamente la iniciativa se debe a Pedro Diez-Perpignan y Fernando Gil, miembros ambos de la escuela y cofundadores junto a Pablo Pérez-Minguez, Luis Garrido y otros como Aurora Fierro -mecenas del proyecto- y Carlos Serrano quien se encargaría del diseño y la edición del material. La producción correría a cargo de Titto Ferreira quien por aquel entonces dirigía la empresa familiar Graficas Ferreira.

El hecho de que Pablo Pérez-Minguez y Carlos Serrano sean parte responsable de esta publicación, es un dato que nos conduce inevitablemente a relacionar *Principio* con la revista *Nueva Lente*, al ser ambos los artífices que, quienes junto a Jorge Rueda, se encargaron de controlar la línea artística y editorial de la revista, en distintos periodos de alternancia, desde que iniciara su andadura en septiembre de 1971. A este respecto, consideramos esta obra, como heredera de la misma filosofía de renovación estética de la fotografía española del momento, promovida desde las páginas de la revista, solo que bajo una forma editorial diferente, la del libro.

La propia estética del libro es muy reveladora de la necesidad de cambio de estos jóvenes, como podemos apreciar en esta imagen de la portada. Elementos como las tijeras y la fotografía recortada y ensamblada para crear la imagen de la nube, más que sugerir, hacen alusión directa a la libertad del fotógrafo de hacer y deshacer la obra según su manera de ver.

Y del mismo modo, estos enunciadores van a hacer alusión, como si de una paradójica metáfora se tratara, a los mecanismos de control que la censura empleara durante la dictadura para manipular las obras artísticas como el ya

³ Diferentes revistas aparecerán en Madrid y Barcelona en la década de los 70, siendo la revista *Nueva Lente* aparecida en 1971, una de las más importantes por servir de plataforma a los nuevos creadores, y porque va a dar a conocer la fotografía fuera de nuestro país. Además, muchos de los que formaban la revista, como Pablo Pérez-Minguez y Carlos Serrano, entre otros, son también los que van a posibilitar la publicación de *Principio*.

conocido corte de secuencias en el cine. Queda claro, con estos ejemplos, la estrategia global en la búsqueda de lo nuevo, tanto por el concepto (editorial), las actitudes planteadas y los autores que en él participan, ya que para algunos de ellos esta es la primera vez que publican y en muchos casos es también su primera obra⁴.

El concepto de autoría cobra una gran importancia en este libro y se manifiesta a través del diseño elegido en la inserción de las obras. Con el fin de marcar la estrecha relación entre el autor y la obra producida, se va a utilizar el marco como el espacio donde llevar a cabo dicha significación. Es aquí donde podemos observar dos referencias que cumplen esta intención: la aparición del nombre del autor en uno de los extremos de la imagen, jugando con la idea de título, firma o marca, y la presencia de una fotografía del propio creador en el extremo inferior de la imagen que, en la mayoría de los casos, interpela con su mirada al espectador. Estos marcadores van a influir en la significación de la imagen, al promover un tipo de lectura centrípeta, que nos invita a descubrir el mensaje que el autor pretendiera comunicar, en el supuesto de que así fuera. En el fondo, estas innovaciones en la presentación, así como el hecho de que las fotos aparecen inclinadas respecto al eje horizontal-vertical, lo que pretenden es romper con los tradicionales hábitos de recepción de los mensajes visuales para provocar, con esta nueva estética, un cambio en la actitud del espectador.

Por último, *Principio* al igual que *Nueva Lente*, va a dar cabida a una variedad de autores en cuya diversidad de propuestas fotográficas encontramos una muestra que aunque mínima, bastante representativa de esa “radical heterodoxia que empapaba los planteamientos estéticos de *Nueva Lente*”. En concreto, podemos identificar en algunas de estas fotografías la influencia de cierta poética surrealista, que como nos recuerda Enric Mira, a finales de los setenta resurgió entre los movimientos artísticos posteriores al “pop” bajo el cuño de “neosurrealismo” o “realismo fantástico”. (Mira, 1991: 135)

⁴ En *Principio...op.cit.*

3. Ouka Leele y algunos indicios

Uno de los fotógrafos que forman parte de esta publicación, es la artista conocida como Ouka Leele. Si bien en este tiempo aun no firma con tal seudónimo, ya podemos reconocer algunos indicios que, como guías, le ayudarán a descubrir el nombre de la estrella e iluminarán su obra posterior.

En este sentido, su encuentro con el Hortelano va a ser decisivo en su vida. Gracias a un dibujo de un mapa de estrellas que este había realizado, la joven encontrará el nombre que buscaba en una de las estrellas: ¡Ouka Leele! Sin embargo..., y antes de que se produjera dicho encuentro..., Bárbara Allende ya era -desde mucho antes-, el rumor de una estrella...

Su abuelo fue pintor y también se dedicó a la fotografía, y aunque ella no lo conoció porque murió muy joven, su recuerdo se mantiene muy vivo en ella a través de las historias familiares en las que también le cuentan que su bisabuelo fue amigo del pintor Sorolla y sobre todo en los momentos que la pequeña Bárbara pasara en la casa que su abuelo tenía en Bilbao. "...me resultaba fascinante encontrarme con las cosas que le habían pertenecido. Recuerdo una habitación alta, como un desván donde estaba todo tal cual lo usaba...era una habitación mágica, llena de cosas increíbles, paletas llenas de colores, caballetes que parecían caballeros fantasmas, cuadros, dibujos, todo tipo de cosas. El abuelo también era fotógrafo y tenía un montón de cámaras de madera, con su tela negra llena de polvo" (Villegas, 2006: 9).

Otra de las personas que le influyeron en esta etapa de la niñez y la primera juventud, fue sin duda su madre: "Mi madre me contaba sus sueños en los que visitaba mis exposiciones, y me explicaba los extraños colores" (Momeñe, 1982: 40). Ella será también, la que le hable de la existencia de la carrera de Bellas Artes: "Me sorprendió mucho que lo que para mi era como un juego, lo que mas me gustaba, podía ser también mi manera de vivir" (Villegas, 2006: 10). Va a ser a partir de entonces cuando la joven Allende empieza a fantasear con la idea de ser artista y dedicarse al arte.

Además su padre era arquitecto y le gustaba dibujar, afición que Ouka Leele va a adquirir desde muy pequeña junto con otros pasatiempos relacionados con la

imagen hasta que un día, con dieciséis años, decide dar el paso de exponer sus dibujos y venderlos en el rastro de Estepona en Málaga. El relato que la artista hará posteriormente de tal acontecimiento, es descrito como un lienzo en el que empiezan a dibujarse, como sensaciones, las formas: “El sol y la brisa del puerto, los barcos allí amarrados, el cielo azul, todo en ese momento era bonito”. Es el momento de la inocencia y del arrojo: “Aquel día, la idea de que debía valerme por mi misma estuvo dando vueltas en mi cabeza hasta llegar a convencerme de salir con los dibujos corriendo en busca de alguien que los comprara” (Villegas, 2006: 9). Y finalmente se hizo presente lo invocado: “Tenía ahí mis dibujos en el suelo cuando se bajo un señor de un barco con una gorra de capitán, con pipa y patillas blancas y me compro un montón de ellos. Recuerdo perfectamente que me miro a los ojos diciéndome: “Que sepas que te los compro porque vas a ser muy famosa” (Álvarez, 2006: 29).

Estas palabras que el primer comprador de Ouka Leele, el marinero del ancla tatuada americano o noruego le dijo, aunque no hacen mas que corroborar lo que ya era una intuición en ella, algo que se había estado fraguando años atrás dentro del seguro y cálido contexto familiar, serán interpretadas por la joven como un augurio del destino. Y efectivamente, este paso de lo privado a lo público, de lo fantaseado del deseo y el juego, a lo real de la transacción comercial y al reconocimiento por parte de un extraño y extranjero de sus dibujos, va a ser decisivo en los inicios de su carrera, e incluso podríamos interpretarlo como el desencadenante que propiciará que la artista aúne todos sus esfuerzos en dar continuidad a una tradición familiar. Es esa percepción de continuidad –la posibilidad de entrega al arte-, la que precisamente va a llevar a Bárbara Allende a buscar un lenguaje propio como artista.

Tras este primer periodo de la niñez y de la más temprana adolescencia, la joven artista empieza a formarse en academias de dibujo y pintura y prepara la prueba de acceso para estudiar *Bellas Artes*. Sin embargo, su no admisión, pese a las expectativas que los profesores habían levantado en ella, hará que su destino se trunque y termine haciendo un curso de fotografía en la escuela del *Photocentro* de Madrid.

En el fondo, este suceso no va a suponer realmente un corte en su vida, sino mas bien lo contrario, va a dar continuidad a ese otro proceso oculto que la artista

descubre e inicia ya en su niñez, el de la creación de su propia identidad: “Yo tenía cuatro años y al cruzar hacia los que vienen de frente, cuando el semáforo se pone en verde, recuerdo mucha luz...y la sensación de que yo era todos los que cruzaban. Estaba dentro de la señora, del niño, del joven, de todos al mismo tiempo. Esta emoción quizás duró un minuto o media hora, no lo se, pero fue muy intensa y desde siempre permanece presente. Desde entonces me empeñé en vivir con una identidad propia, en sentir que yo era *una* y tenía que diferenciarme de los demás para sobrevivir. Es como si esa experiencia tan marcada fuera una despedida” (Álvarez, 2006: 21).

En este sentido, es decisivo en la biografía de Bárbara Allende su paso por *Photocentro*. La escuela aparece como el lugar ideal donde volver a retomar viejas costumbres: jugar, componer ideas con diferentes materiales y compartirlas con otros; prolongación del artístico ambiente familiar en el que había crecido, supondrá el paso decisivo en la construcción de una nueva identidad artística y social, aún por estrenar.

La imagen, y las diferentes posibilidades que ésta ofrece de metamorfosear los distintos yos, será la herramienta de la que Allende se valga para construir una estrategia discursiva diferenciadora, y en este sentido observamos una gran precocidad: “Empecé a mirar fotos, a intentar reconocirme delante del espejo para ver cual era yo de todos los que estaban ahí porque no tenía la sensación de ser yo, tenía la sensación de ser todo. Me costaba mucho reconocerlo” (Álvarez, 2006: 21).

Encontramos una correspondencia, y hasta podríamos decir que solapamiento, entre los caminos que la artista recorre para formarse como sujeto, y los pasos que la joven dará para constituirse como artista. Si en un primer momento es el reconocimiento de la propia imagen en el espejo, la identificación con el doble fotográfico después, hasta dar el paso a la propia creación de imágenes en lo que podríamos llamar la conquista del ser-artista⁵: “Por entonces me gustaba dibujar escenas de la vida, lo que yo veía, mas que nada gente. Si veía a los *Beatles* por la tele dibujaba a los *Beatles*, si veía a mi padre leyendo el periódico dibujaba a un señor leyendo el periódico” (Álvarez, 2006: 21).

⁵ El punto máximo de fusión entre esta dos entidades se producirá cuando sea elevada a la categoría de musa de la fotografía y a estrella mediática en la que Ouka Leele habrá suplantado totalmente a Bárbara Allende en el escenario de *La Movida*.

De este modo, es claro el paralelismo entre el descubrimiento del propio yo y la diferentes formas de experimentar con la imagen. Por lo tanto el uso de una u otra práctica artística va a obedecer, fuera de toda moda, a una motivación interna y única de un ser que experimenta consigo mismo la realidad que le rodea.

Ejemplo de ello es el *happening*. Esta técnica catártica le servirá de medio para autoafirmarse: “Mientras estaba en el *Photocentro* ya empezaba a intentar cambiar mi identidad. En una exposición, una especie de *happening* que hice, puse mi nombre, Bárbara, sin apellido. Por aquella época ya empezaba a esconderme” (Álvarez, 2006: 30). Podemos observar aquí el desdoblamiento que la artista realiza para conseguir el fin propuesto: *anunciarse* y *enunciarse* van a coincidir como parte de la misma estrategia discursiva en la construcción de la ya citada identidad: “El cartel del evento era como esos que hacen cerca del museo del Prado. Hay unos puestos donde venden carteles de toros: tu puedes poner tu nombre como si fueras el torero, así que yo puse mi nombre y la dirección del *Photocentro*” (Álvarez, 2006: 30). Así, debido a la originalidad de la medida y a la ironía que representa la iconografía elegida, por lo que de imposible tiene el personaje –símbolo de la bravura masculina y de la fiesta nacional que el régimen franquista tanto había ensalzado- conseguirá suplantar sus señas de identidad y al mismo tiempo, despertar en el público las suficientes dosis de curiosidad que creen la expectativa buscada.

Este surrealista⁶ modo de proceder se aprecia también en el propio *happening* en el que mientras se proyectaban unas diapositivas, un hombre con un vestido rosa largo hasta los pies hinchaba unos pulmones de cerdo y le tiraba patitas de pollo a la gente mientras que Bárbara Sin Apellido leía la guía telefónica. A la vez que la propia realidad cogía tintes surrealistas: acciones como la de pintar de rojo el coche de un profesor mientras daba clases, el pintoresco encuentro con el Hortelano que desde un coche le silbó y le llevó a conocer a Cesepe o el hecho de irse a vivir con ellos, le dará la oportunidad de conocer de cerca a otros

⁶ En estas experiencias surrealistas observamos una cierta predisposición de la artista hacia la fotografía, quizás por esa intuición de que “la fotografía permite acercarse a la belicosa idea surrealista de borrar los límites entre el arte y lo que llamamos vida, entre objetos y acontecimientos, entre lo intencional y lo fortuito, entre profesionales y aficionados, entre lo noble y lo vulgar, entre la artesanía y los errores afortunados”. En: SONTAG, Susan, (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, p. 61.

artistas como Alberto García-Alix, que junto a ella, protagonizaran la posterior *Movida* en el campo de la creación fotográfica. En definitiva y como ella misma dirá: “Era increíble pasar del colegio de monjas a estar con esta gente” (Álvarez, 2006: 31).

Por último, y a modo de síntesis de todas las experiencias artístico-biográficas hasta ahora narradas, haremos breve mención a los diferentes tipos de imágenes que han sido promovidas y estudiadas por la artista en esta época, así como también al papel que dichas experiencias parecen haber jugado en la conformación de una identidad artística y personal de la joven Barbara Allende, pues como ya decíamos en el título de este apartado, van a ser interpretados como indicios, que desde sus distintas materialidades, nos conducirán al terreno del surrealismo fotográfico, ya entrevisto y pregonado desde las páginas de *Principio*.

De este modo contabilizamos las imágenes⁷ de los recuerdos de la casa de su abuelo llena de utensilios relacionados con la pintura y la fotografía como caballetes, paletas de colores o cámaras de madera; las imágenes oníricas de su madre visitando sus exposiciones, donde repentinamente la pequeña Barbara Allende se convertía en Ouka Leele; los dibujos que compartía con su padre y que finalmente logrará vender; la imagen especular que le devuelve el espejo que le permite reconocerse y diferenciarse; las fotografías que rescatan de la memoria el recuerdo de su propia imagen; las imágenes televisivas cuyas formas icónicas dibujará; la creación del disfraz con la que consigue esconder su imagen personal y suplantar su identidad; la experiencia multisensorial del *happening* donde primará la confusión mental como imagen del absurdo; o las acciones en las que finalmente imagen y realidad terminarán confundándose, como en esa idea surrealista en la que vida y arte no llegan a distinguirse pues forman parte de la misma representación.

⁷ Entendemos aquí la imagen en un sentido amplio independientemente de su materialidad, incluso cuestionándola como en el caso de las imágenes mentales comentadas (recuerdos, sueños), pues aprovechando el vacío abierto por la controversia establecida entre partidarios y detractores acerca de la existencia del formato-imagen mental, hemos considerado oportuno y por que no de ley, tenerla en cuenta en este apartado que versa acerca de la relación entre imagen y biografía y que cuya subjetividad, no nos obliga a abrir el debate si acaso a seguirlo o mantenerlo vivo (Zunzunegui, 1989: 24-25).

4. Antecedentes fotográficos

De sus precoces experiencias con la imagen, van a destacar dos procedimientos que, por la materialidad de su soporte y especificidad, la relacionarán con un tipo de imagen en concreto: la imagen mecánica, múltiple, reproducible que le permitirá experimentar con la forma fotográfica.

Es por ello que dejaremos ahora a un lado la relación que entre imagen y aspectos biográficos veníamos describiendo, y nos centraremos en el análisis de los métodos y materiales empleados en el proceso de producción de lo que, tímidamente, denominaremos por ahora, obra de arte.

El primero de los procedimientos al que antes aludimos, consistía en pasar imágenes de revistas a papel utilizando para ello acetato y disolvente para la impresión. Una vez que la imagen ya estaba como dibujo en papel, dibujaba, pintaba o hacía cualquier cosa que le sugería. Con esta sencilla técnica Ouka Leele consigue acercarse, no ya a una estética fotográfica en concreto, sino al propio proceso físico o material de creación de la forma fotográfica como ella misma intuirá: “Recuerdo que en aquellos dibujos ya había algo que podríamos llamar fotográfico.... En el fondo eran fotografías tratadas, aunque cuando las ves no te das cuenta de la foto” (Villegas, 2006:10).

La otra técnica específica es la de pintar fotografías en blanco y negro de un modo no realista. Concretamente va a colorear las fotografías personales y las de la primera comunión de seres conocidos: “Tengo recuerdos como de una niña. Me veo en casa de alguien, algún amigo mío o de mis padres, y me ponía a pintar fotos o cuadernos. Y la gente lo ha guardado. Si alguien sacaba una foto, yo decía: Venga, dame lápices, dame acuarelas, dame no se que...” (Villegas, 2006: 37).

Como vemos, la imagen fotográfica está en la base de los procesos creativos comentados. Asimismo, este apropiacionismo podemos encontrarlo en algunas de las técnicas desarrolladas por los artistas de vanguardia en la primera mitad del siglo XX, así como también en el contexto de las vanguardias fotográficas de los años setenta.

Concretamente, la técnica del *frotage* inventada M. Ernst, partía de las impresiones de superficies en relieve, sobre todo de madera, para por frotamiento, conseguir la impronta que estaría en la base de la creación de sus famosos *collages*. Con esta técnica, y como señala Enric Mira siguiendo los planteamientos del propio Ernst, “un nuevo orden revulsivo se instituye al acoplar o conjugar sobre el mismo plano realidades extrañas y dispares, a través de un procedimiento técnico dominado y provocado por el artista” (Mira, 1991: 142).

Las semejanzas con el procedimiento del acetato desarrollado por Allende en el que, como hemos comentado anteriormente, una vez la imagen pasada a papel era manipulada y tratada, nos sugiere efectivamente la misma idea de *collage* que los surrealistas practicaron con la intención de conjurar aquellas realidades tomadas separadamente del mundo que, sin haber abandonado el terreno de nuestra experiencia, crean esa “imagen surreal” sin referencia empírica y funcionando como verdadera “imagen poética” surrealista (Mira, 1991: 142).

Por otro lado, diversos artistas en los años 70 utilizarán la fotografía como materia para una posterior manipulación creativa o como referencia o punto de partida para el proceso creativo propiamente pictórico⁸. En cierto modo, Ouka Leele, al partir de las fotografías personales y de la comunión de seres queridos va a reflexionar sobre aspectos ligados a la tradición pictórica.

A decir verdad, el punto de vista que aquí defendemos, es que mediante esta práctica, va a ir mas allá del simple coloreado de imagen. En primer lugar, porque si tenemos en cuenta la experiencia de un modo global, encontramos ciertas reminiscencias que trascienden lo que de anecdótico pudiera haber en este asunto: por un lado es de sobra conocido y compartido por todos, este entretenimiento de visitar la casa de amigos y ver las fotografías antiguas, entre ellas las de la comunión; pero por otro lado, Ouka Leele traspasará la frontera del mero reconocimiento y la mera rememoración y, manos a la obra, dará el paso a la creación en un deseo por trastocar el status de lo ya existente, es decir, la apariencia del allí retratado. De este modo, y como si de una pintora que

⁸ Véase por ejemplo planteamientos como los de Guillermo Pérez Villalta quien parte de los originales fotográficos para la realización de un cuadro en el que aparecía una especie de galería ocupada por un grupo de personajes de la vida real, identificables y vinculados de algún modo con el pintor. En: MIRA, Enric, (1991). *La vanguardia fotográfica de los...op.cit.*, p. 133

quisiera apropiarse de algún resquicio del pasado, su propósito no parece ser otro, que el querer inventar una nueva aura para esas imágenes que el objetivo fotográfico arrebató, en un legítimo y nostálgico intento por dignificar el arte de lo reproducible, en clara alusión a las ideas benjaminianas⁹.

En definitiva, y si bien es cierto que hasta este momento Ouka Leele no desarrolla una labor artística de forma profesional existe, como hemos podido comprobar, una clara inclinación apropicionista hacia la imagen fotográfica como soporte de experimentación de otras prácticas artísticas, -como el dibujo o la pintura- ya sea a través de la impresión de la imagen o a partir de la toma directa de las propias fotos. Es por lo tanto, en esta predisposición hacia la heterogeneidad de las materialidades expresivas, donde podemos extraer la característica definitoria bajo la cual aunar la diversidad de las prácticas artísticas hasta aquí vistas.

Dicho lo anterior, podría parecer una contradicción el que Bárbara Allende decidiese constreñir su campo de actuación a la práctica única de la fotografía, porque siendo así, las diferentes materialidades plásticas del dibujo, la impresión o la pintura, así como sus azarosas y múltiples combinatorias, quedarían reducidas a la materialidad de la imagen fotográfica y atrapadas en el instante único del disparo fotográfico.

Sin embargo, nos proponemos comprobar a continuación, como un uso en particular de lo fotográfico, -a partir de las posibilidades expresivas que la propia realidad en tanto que materia ofrece- va a propiciar la aparición de un lenguaje fotográfico surrealista, que hará innecesario la introducción de otros materiales plásticos en la confección de la obra, pues con la simple apropiación de lo real valdrá.

⁹ Para Benjamin, la reproducción técnica produce una atrofia del “aura” de la obra de arte, es decir, “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”. De este modo, la aparición de la fotografía ha provocado una profunda transformación de la concepción del propio arte, porque el valor de la obra de arte, “su autenticidad”, se fundaba “en el ritual el que adquirió su valor de uso primero y original”. En: MARZAL, Javier, (2009). *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, p.115.

5. Lo fotografía para Ouka Leele. Una metodología surrealista

Nos proponemos a continuación indagar en la relación existente entre fotografía y surrealismo, con el fin de diseñar un marco de definición común, que nos permita encontrar las claves metodológicas que emplearemos en el posterior análisis de las fotografías propuestas.

Para ello, nos valdremos principalmente de dos parámetros: la actitud del fotógrafo ante la realidad y las características del propio medio fotográfico.

En lo que respecta al fotógrafo, no cabe duda que, como señala Joan Fontcuberta, “la actitud ante la realidad ha determinado uno de los más claros criterios para distinguir los sucesivos movimientos habidos en la historia de la fotografía” (Mira, 1991: 113).

Siguiendo esta cita y circunscribiendo los límites de esa realidad al contexto histórico-artístico al que venimos vinculando la actividad de Ouka Leele, hemos de considerar que es a finales de esta década cuando se produce un resurgir de la “poética surrealista” (Mira,1991:135). En consecuencia, “la realidad será el verdadero contenido fotográfico porque en la realidad se puede hallar ese dominio común que como un fondo nos implica, nos abarca y compartimos, es decir, como garante del proceso comunicativo” (Mira, 1991: 113).

No obstante, no hemos de entender este realismo fotográfico en un sentido documental, sino que la propia materialidad que la realidad ofrece, será tratada por lo fotógrafos como un lenguaje con los que construir sus mensajes visuales o desvelar aquellos que la propia realidad esconde, a saber: “la verdad que se espera de la fotografía no es la de la certeza de una realidad que toma cuerpo en una determinada estructura fotográfica, aunque esta se halle cifrada en un código –el de representación objetiva- que garantiza la actitud de contemplación-reconocimiento” (Mira, 1991:114).

Esta conjunción entre, por un lado, la arbitrariedad con la que el fotógrafo se apodera de lo real por un lado, y la objetividad del registro fotográfico por el otro, va a constituir los dos polos en los que se cifre la estrategia surrealista: “la fotografía como un modo de transgresión de ese orden apacible que es la realidad entendida como “lo dado”, para penetrar esa epidermis y revelar la intimidad de una “primera realidad” o “pre-realidad” (Mira, 1991:114).

Como podemos ir observando, la relación entre fotografía y surrealismo cada vez se estrecha más, hasta el punto de poder llegar a afirmar que, como diría Susan Sontag, “el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión normal” (Sontag, 1996: 62).

Este especial poder que la fotografía presenta en su acceso a lo real, se va a deber a la relación indicial que con la misma realidad mantiene y a la codificación icónica a la que la somete, pues no podemos olvidar que, como señala Zunzunegui, “la fuerza de la fotografía tiene que ver con la manera que nos coloca ante una duplicidad de las apariencias liberada de las distorsiones que introduce la imagen manual” (Zunzunegui, 1989: 131).

Llegados a este punto, nos encontramos en condiciones de poner fin a la serie de reflexiones que entre fotografía y surrealismo veníamos estableciendo desde el inicio de este apartado. A este respecto, la clave metodológica parece estar en la coincidencia dada entre, por un lado la estrategia surrealista de creación de un duplicado del mundo (Sontag), y la capacidad de la fotografía de reproducir/duplicar la realidad de un modo icónico (leyendo a Zunzunegui) por el otro.

Es precisamente esta duplicidad la que llevará a Rosalind Krauss a decir que es dentro de un “código fotográfico y no pictórico” donde podemos encontrar la “definición intrínseca de surrealismo” (Krauss, 2006: 115).

Sobre este contenido teórico como telón de fondo, elaboraremos la metodología práctica que nos ha de servir de herramienta en el estudio de las fotos. Y puestos a ello, vamos a establecer distintos niveles de análisis que den cuenta de esa “heterogeneidad surrealista” que como indica de nuevo Krauss, “se resuelve en el marco de las funciones semiológicas de la fotografía” (Krauss, 2006: 115).

Si bien la fotografía es un signo icónico en donde “elementos de la forma del contenido están vehiculados en el plano de la expresión en virtud de marcas convencionales” (Zunzunegui, 1989: 138), la posibilidad que la codificación fotográfica permite a la hora de acentuar el valor plástico de la imagen dentro de la propia materialidad del texto icónico, va a hacer que centremos el interés del análisis en identificar precisamente esos rasgos plásticos destacables, con la

finalidad de dotarlos de una significación nueva que de cuenta de su propia materialidad en tanto que potenciales instancias enunciativas del texto visual.

Apelando a esta distinción proponemos como hipótesis de partida que el sentido surrealista/heterogéneo de estas imágenes surge, no sólo entre las relaciones que entre objetos representados pudieran darse en el orden icónico, sino también en la fractura que algunos signos plásticos introducen en la lectura de la imagen, en su empeño por querer erigirse en “signos plenos y no simplemente como el significante de los signos icónicos”¹⁰.

En este sentido, la elección del propio encuadre es esencial en esta estrategia enunciativa, pues de él va a depender que la plasticidad buscada se realce de algún modo sobre el continuo de la superficie de la imagen.

Nuestro objetivo por tanto, consistirá en identificar estos dos niveles de significación que hemos establecido en la lectura de la imagen. Es decir, por un lado analizaremos la propia materialidad de la imagen –los elementos morfológicos y su composición plástica- y por el otro, cifraremos en ella la significación, que aunque constreñida a las formas icónicas de la representación, serán interpretadas como manifestaciones concretas –marcas textuales- del nivel de la enunciación¹¹.

6. Cuatro encuadres fotográficos

A modo de introducción del conjunto de fotografías que a continuación presentamos, proporcionaremos algunos datos referidos al contexto de producción al que se le vehiculan.

Estas imágenes están realizadas con una cámara de 35mm, una Nikon F con un objetivo Micronikor de 55 mm. de gran precisión. Es la primera cámara que Ouka Leele tuvo y todavía la conserva ya que se la dio su padre que era muy aficionado a la fotografía por lo que tiene un gran valor para ella. Fueron realizadas en su casa y van a ser consideradas por la artista como las primeras que disparó en su vida, cuando todavía no tenía conciencia de ser fotógrafa y

¹⁰ Esta idea recogida por Martine Joly, hace referencia a los trabajos de algunos teóricos pertenecientes al denominado Groupe *Mu* que llega a demostrar la autonomía del signo plástico, que es solidario con el signo icónico pero sin estar subordinado a él (Joly, 2003: 118).

¹¹ Esta diferenciación de dos niveles, el nivel morfológico y el enunciativo, ha sido tomada de la metodología de análisis textual propuesta en (Marzal, 2009).

menos aún artista. El hecho de que fueran realizadas de forma espontánea en el ambiente de su casa, nos refuerza la idea de entenderlas conjuntamente como objetos, resultados de sus primeros rastreos artísticos. Documentos de un principio¹²:



En esta primera foto, el marcado encuadre tomado en contrapicado nos muestra, en plano detalle, las grietas de un suelo en cuyo margen izquierdo inferior vemos la cabeza de una rana, y una esquina redondeada de no sabemos bien que objeto, en el extremo opuesto superior.

En ella, observamos un gran protagonismo de los

elementos morfológicos de la imagen, como el punto central, resultado del cruce de líneas en diagonal que segmentan el espacio representado. El hecho de que este marcado centro se halle vacío y ausente de interés, va a provocar, por la fuerza centrípeta del mismo, que se desplace como órbita giratoria hacia los extremos. La composición resultante va a reivindicar lo plano de la superficie –el suelo dividido en cuatro sectores y unificado por una misma textura de connotaciones impresionistas-, sin que por ello se haya renunciado totalmente a dotar de cierta profundidad a la imagen –como se aprecia en el ligero movimiento ejecutado en la toma sobre el encuadre, que va a liberar a la imagen del estatismo del cuadrado-.

¹² “Son fotos hechas en mi casa, son mis padres, es la rana de la terraza. El de la lengua es mi hermano. Por eso estas fotos igual las tendría que analizar alguien que no fuera yo. Yo las hice de forma espontánea, con dieciséis o diecisiete años. Es un instante, un iplaf!, como algo que de repente vomitas. Estas contando cosas de tu intimidad. Y no hay más misterio. Es simplemente una adolescente mostrando la realidad que le rodea” (Villegas, 2006: 33).

Esta morfología le van a permitir crear a la artista -a través de la marca referencial que supone el simple cruce de juntas de un suelo de granito-, una composición que va a des-velar la propia bidimensionalidad de la imagen. En este espacio pictórico resumido y ampliado a la par, donde las líneas que conforman la perspectiva van a confluir en el mismo punto de fuga que las engendrase, podemos reconocer la presencia del enunciador. Juego de lentes ante el que nos sitúa la artista, como si desde dentro de una clásica composición en perspectiva, tuviéramos la posibilidad de acercar nuestra mirada hasta vislumbrar el punto que, como boceto a lápiz, trazara la mano del pintor, evidenciándose así la instancia discursiva del enunciatario.



En esta otra imagen el volumen que representa el fragmento de cuerpo situado a lo largo del margen izquierdo, junto con los dos dedos que se entrometen en la parte superior y que parecen prolongarlo, van a actuar de marco. Sin embargo, esta exótica tentativa de enmarque -mas allá de cumplir una cierta función decorativa-, va a incitar al

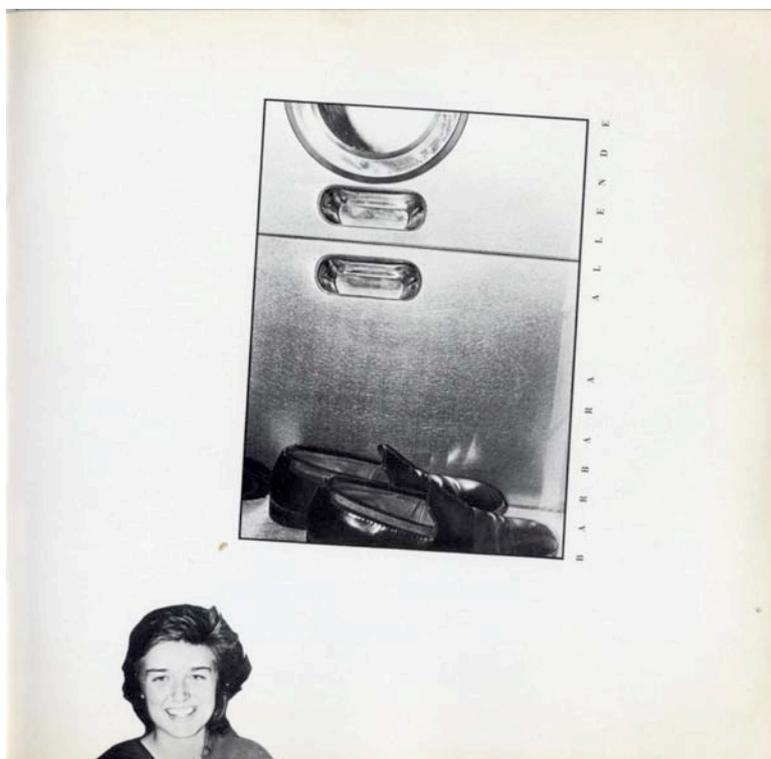
receptor a leer la foto a través de las relaciones que se establecen entre este marco-cuerpo y el resto de los elementos que componen la imagen. En este sentido, una de las relaciones morfológicas más evidentes es la que se establece entre las diferentes texturas de los objetos representados: el vello de la piel, la tela del sofá y lo metálico o brillante de la chapa.

De este modo comprobamos que la composición plástica de esta imagen está construida sobre lo denotativo, es decir, a partir de las cualidades que los objetos representados denotan. La fragmentación del cuerpo y la extraña morfología de la forma resultante va a provocar -por la no subordinación a las

exigencias de la semejanza- que dicha forma deje de entenderse como la parte de un todo (un cuerpo) y pase a ser un signo signifiante más en competencia con los otros objetos representados que componen lo que hemos venido a llamar un collage de texturas

Pero no todo está resuelto aún, pues Ouka Leele, volverá a valerse de una estrategia enunciativa para al mismo tiempo representar su contraria. Pues ahora sí, será por un principio de semejanza por el que el podremos asimilar la forma de la rodilla con la de una lengua, poniéndose así de manifiesto el carácter convencional de las representaciones icónicas que la fotografía, como otros sistemas icónicos, posee. Al admitir distintos grados de iconicidad –reducción de nitidez y ausencia de color-, es más fácil provocar la ambigüedad visual que impide el reconocimiento y suscita el trasvase de las formas: en este sentido el vello podría emular las propias papilas gustativas que conforman la textura de cualquier lengua.

Las dos siguientes fotos -que completarían las cuatro aparecidas en el libro-, se diferencian de las anteriores en que el encuadre es ahora vertical y la superposición de los planos va a estar más marcada. En el caso de los zapatos y el montaplatos, el formato rectangular elegido da lugar a una composición en la que



los planos se dividen en relación a una ley proporcional: la de los tercios. De este modo, y desde un nivel morfológico, constatamos que la línea que se corresponde con la junta de apertura de la máquina, segmenta horizontalmente el espacio representado y supone un tercio del total; quedando los otros dos

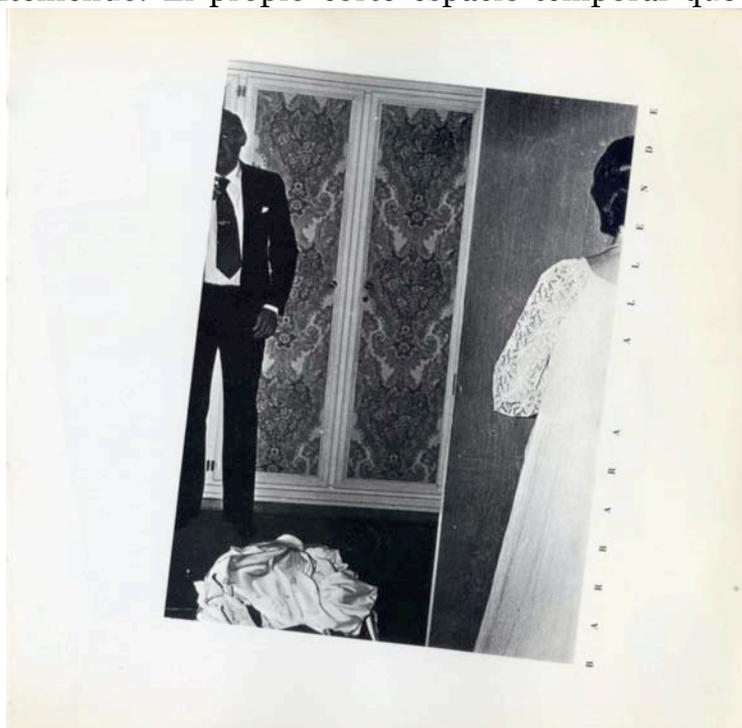
tercios definidos proporcionalmente a ambos lados de la estela de luz, que el sutil reflejo de los zapatos, introduce en la parte inferior de la superficie del montaplatos.

Esta compartimentación del espacio queda además reforzada por la gradación tonal que recorre la imagen, desde el gris más claro en la parte superior, hasta el negro de la superficie de los zapatos. No obstante, la eficacia del esquema compositivo descansa en la elección del punto de vista elegido en la representación de la puesta en escena, ya que al estar en contrapicado, dejará al descubierto la duplicidad de formas ovales –las ranuras y los huecos- que junto a lo inusual de los objetos encontrados –un montaplatos y unos zapatos-, hace que nos preguntemos por el posible simbolismo que pudiera haber entre ellos, dado lo inverosímil del encuentro. Descubrimos entonces, como la estrategia enunciativa de la dualidad metonímica aludida –manos y pies- sustenta las distintas funciones que estos objetos, desde un plano metafórico, se suponen desempeñar –lavar y caminar-.

Dualidad en este caso genérica que cuestiona la simple duplicidad de formas y nos propone una lectura complementaria, pues no podemos dejar de decir como enunciatarios del texto, que los zapatos son de hombre y son usados para salir a la calle y el montaplatos es un electrodoméstico que está en el hogar en un sitio fijo. En definitiva, estos objetos, aunque aparecen en solitario, pertenecen a un dueño, no son objetos descontextualizados y encontrados por la artista como los *ready-made*, sino que aparecen contextualizados en un espacio en concreto, el del hogar, que Ouka Leele encuentra ya de por sí irónico y surrealista: “Había unos zapatos ahí y me hacía mucha gracia. Los zapatos parecen que se están riendo, ¿no?¹³”.

¹³ VILLEGAS, Francisco (edit.), (2006). *Ouka Leele. ...op.cit.*, p. 34.

La siguiente y última fotografía que Bárbara Allende titulara posteriormente *Mis padres a punto de salir*¹⁴, es un buen ejemplo de la teoría de la dualidad genérica que venimos manteniendo. El propio corte espacio-temporal que supone el encuadre predispone al análisis a la confrontación. En el mismo instante del disparo fotográfico van a ser capturados dos personajes, que aunque compartiendo el mismo habitáculo, aparecen bien diferenciados en tanto que separados y enfrentados. Efectivamente, algunos elementos morfológicos



como las fuertes líneas blancas de los roperos delatan este aislamiento, así como también las diferentes texturas de las puertas de los armarios sobre la que aparecen las figuras, estampado para él y liso para ella, o el alto contraste entre el negro del traje de chaqueta masculino y el blancor del camisón que viste ella.

Así, subrayados por toda esta compartimentada morfología, los personajes –retroactivamente devenidos actores-, se preparan para salir a cenar mientras ensayan el rol social que a cada uno, y al unívoco, les tocará representar.

Como revela el pose y la actitud de los personajes, es el momento del vestirse, del disfraz. Ritual personal que imposibilita el cruce de miradas y sobre todo la mirada de la madre. Interpuesta y desplazada en el eje visual que conforma el objetivo fotográfico y el lugar de la mirada masculina, la que patenta el padre, su actitud es reveladora de las dos temporalidades diferenciadas con las que también se significan a los personajes. La madre, según declara la propia artista, está buscando collares o algo, es decir, esta todavía en el momento de la más dilatada caracterización femenina, mientras que el padre ya está preparado para salir, ataviado con el simple y escueto traje de chaqueta carente de todo

¹⁴ Conviene recordar aquí que en *Principio*, todas las fotografías aparecen sin título y que este que aquí aparece lo encontramos en una publicación posterior.

subrayado decorativo con el que se ha conformado tradicionalmente la figura masculina.

Sin embargo, los distintos simbolismos que pudieran encerrar estas temporalidades, van a quedar indiscriminados por la potencia de un flash que ilumina la escena con tal dureza, que parece no querer admitir intensidades y que sin embargo, va a provocar que un objeto sí destaque por su volumen y brillo: el camión de seda que aparece en la parte inferior de la imagen. Prenda arrojada por la madre, objeto fetiche que la figura masculina parece querer ignorar y de la que escabulle la mirada, es el vértice que cierra y des-cifra el triángulo de la edípica escena aquí representada

Finalmente y como resumen del total del análisis realizado, resulta interesante y tentador señalar que desde un nivel enunciativo, van a converger en esta última y robada foto de los padres, las instancias discursivas del enunciador y el enunciatario que venimos describiendo, y ello gracias a la azaridad que sólo y ahora sí, la fotógrafa-hija podría recoger con la precisión del instante bressonsiano, en su decisivo empeño por mostrarnos las cosas como son¹⁵.

6. Conclusiones

Podemos verificar que tal como apuntábamos en la hipótesis, el sentido de estas imágenes se ha construido disponiendo lo real de tal modo, que la significación de los signos icónicos ha quedado supeditada al valor plástico-morfológico de los propios objetos representados (las juntas del suelo en tanto que líneas que segmentan el espacio; la piel en tanto que textura; los huecos y las ranuras como óvalos; y el camión por su brillo y volumen).

Este rendimiento de lo plástico a partir de un inteligente uso/aprovechamiento de lo indicial, torna lo icónico en simbólico y por tanto en surrealista –lo icónico queda así interpuesto entre dos planos que se fusionan y se contradicen al mismo tiempo: el de lo real y lo imaginario-: la bidimensionalidad y la

¹⁵ “Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho. Fotografíar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira” *Grandes Fotógrafos Magnum Photos (2006): Henri Cartier-Bresson*. Madrid: Salvat, p.45.

profundidad; el vello de la rodilla y las papilas de la lengua; las ranuras/huecos y las manos/pies; el hombre/la mujer y los padres o el camión y la hija.

En lo que a la metodología utilizada se refiere, comprobamos que la distinción en niveles introducida por el análisis textual, va a poner de manifiesto, esa idea siempre sospechada por los surrealistas, de que la fotografía, efectivamente, es un arte de lo real, ya que para representarse ha de evidenciar su propia génesis ontológica –como índice de la realidad- e ideológica –al introducir un modo de ver en particular adscrito a la clase social o al género-. Comprobamos que el arte fotográfico brinda esa posibilidad de autenticidad, recogida aquí por la sensibilidad de la mirada artística, de la ya presentada estrella: Ouka Leele.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, J.D, (2006). *Ouka Leele. Esa luz cuando justo da el sol*. Madrid: Neverland Ediciones.
- DIORAMA EDICIONES, (1976). *Principio, 9 jóvenes fotógrafos españoles*. Madrid.
- GRANDES FOTÓGRAFOS MAGNUM PHOTOS, (2006). *Henri Cartier-Bresson*. Madrid: Salvat.
- JOLY, Martine, (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: la marca.
- KRAUSS, Rosalind, (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- MARZAL, Javier, (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- MIRA, Enric, (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, Diputación de Alicante.
- MOMEÑE, Eduardo (Coord.), (1982). *11 Fotógrafos españoles*. Madrid: Ediciones Poniente.
- SONTAG, Susan, (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- VILLEGAS, Francisco (edit.), (2006). *Ouka Leele. El nombre de una estrella*. Castellón: Ellago Ediciones.
- ZUNZUNEGUI, Santos, (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

ADAPTACIONES INCONFESAS EN EL CINE ESPAÑOL

UNACKNOWLEDGED ADAPTATIONS IN THE SPANISH CINEMA

David Ramírez Gómez

Universidad de Málaga

Resumen:

La literatura es la principal fuente de inspiración del cine. La traslación de un medio a otro conlleva grandes ventajas al contar con un material ya elaborado y testado, lo que puede facilitar el éxito crítico y comercial. No obstante, también acarrea problemas, como la necesidad de convencer al autor para que venda sus derechos y la presión de competir con el libro para no defraudar a sus lectores. El cine ha encontrado una fórmula para sortear estos problemas en las adaptaciones inconfesadas, es decir, películas cuyo guión se elabora sobre la estructura de una obra literaria y cambia los aspectos externos que indicarían al espectador su procedencia. El texto hace un recorrido de las principales manifestaciones de esta práctica en la cinematografía española, con casos como el de *Viridiana*, *Ana y los lobos* o *La ciudad maldita*.

Palabras clave:

Cine; literatura; adaptación; inconfeso

Key words:

Cinema; literature; adaptation; unconfessed.

Abstract:

Literature is the main source of inspiration for the film. The translation from one medium to another brings great advantages to having a material produced and tested, which can facilitate critical and commercial success. However, it also brings problems such as the need to convince the author to sell their rights and pressure to compete with the book not to disappoint his readers. The cinema has found a way to overcome these problems in unacknowledged adaptations, that is, films whose script is made on the structure of a literary work and change the outer aspects that would indicate to the viewer source. The text takes a tour of the main manifestations of this practice in spanish cinema, with cases like *Viridiana*, *Ana y los lobos* or *La ciudad maldita*.

1. Introducción

La relación entre el cine y la literatura es antigua, fructífera y compleja. Las similitudes entre ambas artes son enormes: personajes, trama, ubicación espacio-temporal, etc. A la hora de adaptarlos, no todos los géneros literarios se amoldan por igual a las necesidades del lenguaje cinematográfico. Es sin ninguna duda la novela, la que desde su nacimiento se ha convertido en la reina de la narrativa fagocitando los demás subgéneros y la que más dependerá del estilo del escritor para ser candidata a una adaptación a la gran pantalla.

Se hace necesario en este punto definir qué se entiende por adaptación, término más aceptado para esta labor, pero no el único. Sánchez Noriega lo da por válido pero igualmente acepta como sinónimos *trasladar* o *transponer* puesto que todos definen el que un texto literario transforme su estructura, contenido narrativo y puesta en imágenes en otro similar en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000: 47). Siguiendo la definición de Robert Stam, es un esfuerzo de transposición inter-semiótica (o intertextual), con las inevitables pérdidas y ganancias típicas de cualquier traducción. Stam recurre a Gérard Genette y su categoría de hipertextualidad para mostrarla como la relación entre un texto dado (un hipertexto) y un texto anterior (hipotexto) (Verevis, 2006: 83). Las adaptaciones serían hipertextos (nuevas películas) derivadas de hipotextos previos (literarios o de otras fuentes) que han sido transformados a través de una serie de operaciones, incluyendo la selección, ampliación, creación, actualización, crítica, analogía, popularización y reculturalización. Entenderemos, por tanto, la “adaptación” como el proceso que pasa cualquier historia, argumento o idea que parte de un lenguaje no cinematográfico y se elabora para conformar un guión.

El proceso suele comenzar con la búsqueda del texto por parte de un guionista o director, quien estudia si resulta adecuado. Luego, se buscan los derechos de autor sobre el libro para averiguar si todavía siguen perteneciendo al autor o a cualquier otra persona o entidad. Después se escribirá un borrador que será pulido hasta llegar al guión definitivo que será filmado. En Europa y en España, es medianamente habitual que una misma persona se encargue de todas estas fases. No es tan común dentro de la industria cinematográfica norteamericana, donde las grandes productoras poseen departamentos con cientos de “lectores

profesionales” que buscan por todo el mundo textos literarios, a veces incluso antes de que salga a la luz, y realizan informes sobre su calidad literaria. Después se estudiará la situación de sus derechos de autor y, sobre todo, sus posibilidades comerciales. El texto deberá pasar por varios departamentos hasta llegar a lo más alto de la pirámide, donde un ejecutivo lo escogerá de entre las decenas de informes que ha leído esa semana y comenzará un proceso de desarrollo de guión que puede durar años sin garantías de llegar a buen puerto: elección del director, de los actores, de los guionistas, reescrituras si cualquiera de los tres anteriores no está de acuerdo con el texto definitivo, etc.

Sea como fuere, la forma más habitual de acometer ese proceso es por una vía legal, es decir, llegando a un acuerdo con los legítimos dueños de los derechos de autor del libro. Estos derechos han adquirido el estatus de bien a proteger desde finales del siglo XIX, con las convenciones internacionales que aunaron las legislaciones nacionales. La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (World Intellectual Property Organization) fue la pionera en la defensa de la propiedad intelectual en sus dos variantes, la propiedad industrial con la Convención de París (1883) y los derechos de autor o copyright, que protegen los trabajos literarios y artísticos, con la Convención de Berna (1886)¹.

Estos acuerdos necesitaron después de la existencia de leyes nacionales que desarrollarán para dar expresión a los derechos morales y económicos de los creadores y a los derechos del público a acceder a sus creaciones; y promover la creatividad y la diseminación y aplicaciones de sus resultados para contribuir al desarrollo económico y social.

En el mundo anglosajón se emplea el término “copyright”, derecho a hacer copias de un trabajo, y en Europa “derechos de autor”, incidiendo en que el autor tiene unos derechos específicos sobre su creación que sólo él puede ejercitar, como evitar una reproducción distorsionada. Los derechos a proteger se dividen en económicos y morales. Los primeros permiten autorizar a otros a usar un trabajo bajo las condiciones del dueño a y tomar acciones legales contra el uso no autorizado.

¹ World Intellectual Property Organization (2007). Understanding Copyright and Related Rights. Obtenida el 2 de mayo de 2010 de www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html.

La Convención de Berna establece una serie de derechos morales como el derecho a reclamar la autoría de un trabajo y el derecho a oponerse a cualquier acción que distorsione, derogue o perjudique su integridad o el honor del dueño. Estos derechos se diferencian de los económicos en que son intransferibles ya que pertenecen en exclusiva al creador de la obra.

Todos los derechos tienen ciertas limitaciones. La primera es la categoría, puesto que en algunos países es necesario que los trabajos estén fijados de manera tangible. La segunda limitación concierne a la autorización, que no es obligatoria en el “uso libre”, es decir, las citas con intenciones de investigación, periodísticas o educativas, siempre que la fuente se mencione y la extensión de lo empleado sea apropiada. El copyright tampoco dura indefinidamente. Las leyes prevén un periodo de tiempo que comienza cuando el trabajo es creado o expresado en una forma tangible y continúan hasta un tiempo después de la muerte del autor, entre 50 y 70 años. El propósito es permitir a los herederos del autor beneficiarse económicamente de su explotación. La geografía política es también una gran barrera ya que cada país es libre para determinar la extensión de las distintas protecciones, aunque los acuerdos internacionales que han existido desde el siglo XIX ayudan a la coordinación.

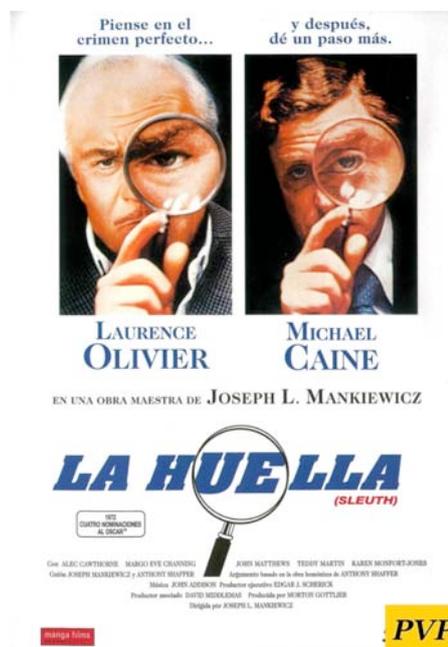
En cuanto a quién es el dueño de unos derechos, de oficio se le atribuyen a la persona física que creó el trabajo. Sin embargo, las leyes de muchos países establecen que los derechos se pueden transferir a una tercera parte, otras personas o compañías que pueden distribuir mejor estos trabajos y a cambio le pagan en forma de “royalties”. Estas transferencias se hacen en dos formas: cesiones y licencias. Con las cesiones se transfiere un derecho de propiedad, el de autorizar o prohibir ciertos actos, así que el que lo recibe se convierte en el nuevo dueño. En algunos países, mayoritariamente en Europa, esto no es posible legalmente, y sólo se permiten las licencias, las cuales implican que el dueño del copyright retiene su propiedad pero autoriza a una tercera parte a usar algunos de sus derechos económicos. Por ejemplo, el autor de una novela puede dar la licencia a un editor para distribuir copias o a un productor de cine a realizar una película sobre ella. Si considera que se han vulnerado sus derechos puede comenzar un proceso legal por plagio, el cual si se demuestra cierto permitiría paralizar el proyecto, si aún no se ha estrenado, o a recibir una

elevada indemnización, en caso de haber comenzado ya su explotación comercial. Quedarían excluidos de estos procesos penales los plagios hechos para disfrute personal.

El autoplagio en principio es lícito, siempre y cuando no se perjudique a terceras personas, algo que ocurriría si un escritor cede todos sus derechos sobre una novela para una productora y luego elabora un guión que se base en ella para otra empresa.

Cuando los derechos han sido liberados, desaparece la obligación legal pero permanece la moral de dar a entender al espectador que se encuentra ante una versión fílmica de un texto literario a través de una serie de marcadores extratextuales y textuales. Los primeros orbitan alrededor de la película sin pertenecer a ella, tal es el caso del cartel de la película y los *tráilers* o cualquier material publicitario. Los textuales serán los que se incluyan dentro de la película, principalmente el nombre de los personajes principales y cualquier referencia al libro explícita, prolongada y reconocible.

De todos los marcadores, los títulos de crédito son los más importantes porque listan las personas que han participado en la película y, sobre todo, señalan a sus propietarios intelectuales y legales. Al espectador se le exige la participación en el juego del cine a través de la suspensión voluntaria de la incredulidad pero nunca durante los títulos de crédito. Si éstos incorporaran falsas referencias, como el estar basado en una novela de la que no se toma nada finalmente o la aparición de un actor que no participa en el filme, podría considerarse un experimento cinematográfico, como en el caso de *La huella* (Joseph L. Mankiewicz, 1972), o directamente una estafa.



Una adaptación inconfesa quedará entonces definida como aquella película que comparte con un libro gran parte de su trama y que niega esta relación borrando todos los lazos que le unían a él.

2. Historia de las adaptaciones inconfesadas

Las adaptaciones inconfesadas han existido desde el mismo nacimiento del cine debido a que éste asumió las prácticas intertextuales que han caracterizado a la literatura, recurriendo al igual que ella a la relectura, la reelaboración y la reinención del inmenso e inagotable arsenal de los textos precedentes (Pérez Bowie, 2008, pp. 155).

Así lo corrobora el teórico y director de cine Vicente Molina Foix:

“En la esencia del cine parece haber estado siempre implícito un parasitismo artístico que lo define y no sé si lo limita o le da gracia. El cine vampirizó en sus inicios a la novela y al drama burgués de fin de siglo y tan pronto como pudo forjar su propia tradición o su leyenda empezó con descaro a plagiarse a sí mismo” (Castán, 2009, pp. 50-51).

La falta de regulación legal que tuvo en sus inicios el séptimo arte permitía a los productores cinematográficos ahorrarse el tiempo que costaba elaborar un argumento totalmente novedoso y el dinero que costaba adquirir los derechos de autor. Jennifer Forrest establece que en Estados Unidos la protección de estos derechos no comenzó hasta que llegaron a los tribunales los primeros casos de plagio, como el juicio de Harper Bros contra Kalem en 1909 (Forrest, 2002: 108-110). La compañía Kalem había hecho una versión de la popular novela *Ben Hur* de General Lew Wallace sin obtener el permiso del autor y sin respetar los derechos en exclusividad para una obra de teatro que poseía Harper Brothers. El juez tomó la decisión de que una imagen en movimiento no es una copia de una novela, ya que, de ser así, ambas serían virtualmente indistinguibles. *Ben Hur* no era una copia: era reconocible para el público como relacionado con la novela, pero emplea distintos medios de expresión. Las palabras no son imágenes en movimiento. Kalem no infringió los derechos de General Wallace sobre la novela. Pero un nuevo juicio en 1916 entre ambas compañías demostró que el estatus del cine había cambiado. El nuevo juez afirmó que cuando el contrato original se firmó, en 1899, el arte de las imágenes en movimiento estaba en su infancia y era impensable que este arte tuviera la posibilidad de representar una obra como *Ben Hur*. Se reconocía así el efecto destructivo que el filme puede tener en la vida futura de la obra teatral.

En Francia se empleó similar terminología en una serie de juicios celebrados entre 1906 y 1908 en los que se confirió prioridad a la fuente escrita y enfatizó las opciones para controlar cualquier tipo de dramatización. Las cortes francesas protegieron primero al autor literario contra las versiones cinematográficas no autorizadas de sus propiedades intelectuales y por extensión proveyeron protección a las películas que eran adaptaciones autorizadas. De aquí en adelante, cada adaptación, incluyendo el *remake*, se calificaba como una nueva dramatización de una fuente escrita, no como una copia de otra película. Por tanto todos los *remakes* posteriores al filme eran adaptaciones.

En España muchos filmes también se aprovecharon de este limbo legal. Así, *De cuarenta para arriba* (Julio Roesset, 1918) comparte el mismo argumento con la zarzuela *La verbena de la Paloma*; *El calvario de un héroe* (Adrià Gual, 1914) con la obra de teatro francesa *Une cause célèbre* de Adolphe d'Ennery y Eugène Cormon; *El 113* (Rafael F. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935) con *El soldado de San Marcial*, de Valentín Gómez; *El conde de Maravillas* (José Buchs, 1927) con *El caballero de Harmental*, de Alejandro Dumas; *Barcelona y sus misterios* (Alberto Marro, 1915) con *El conde de Montecristo*, también de Dumas, aunque oficialmente está basada en una novela de Antonio Altadill. José María Argemí también eliminó todo rastro del *Pygmalion* de George Bernard Shaw, del cual tomó mucho para *Cristina* (1967). El mismo caso tenemos en *Gente sin importancia* (José González de Ubieta, 1950), transmutación de *Humillados y ofendidos*, de Feodor Dostoievski; y en *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962) con *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo.

En otras ocasiones no aparece ninguna referencia en el apartado de guión pero sí en el título de la película, esperando que el público capte la procedencia. Se hace imprescindible escoger obras famosas, las cuales suelen estar libres de derechos, al ser clásicos. Así, en *No somos ni Romeo ni Julieta* (Alfonso Paso, 1969), *La loca historia de los tres mosqueteros* (Mariano Ozores, 1983); *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1956), o *Fedra* (Cesáreo González, 1956) no necesitan mencionar a



William Shakespeare, Alejandro Dumas, Goethe o Séneca en sus títulos de crédito. Estas películas simplemente se quedan con el elemento más conocido de su trama (el amor imposible de dos jóvenes enamorados; la amistad; la lucha contra el paso del tiempo) para tejer a partir de él una historia totalmente distinta ambientada en otro espacio y momento, generalmente más cercanos al espectador. Más que inconfesas, son adaptaciones falsas.

Otra forma de reconocer la intertextualidad, aunque de manera ambigua y poco explícita, es a través de una referencia interna. Como ejemplo podemos tomar *Escuela de seductoras* (Leon Klimovsky, 1962), que contiene una trama actualizada de la *Lisístrata* de Aristófanes e incluye un personaje llamado precisamente “Lysístrata”.

La mayoría de estos ejemplos formaban parte de lo que se consideraba industria oficial durante la dictadura franquista. Los pocos directores irreverentes de la época transitaron menos por la senda de lo inconfeso. Luis Buñuel incluyó en *Viridiana* (1961) una trama de una novela poco conocida llamada *Halma* de Benito Pérez Galdós a quien admiraba y conocía profundamente, no en vano realizó dos adaptaciones confesas con *Nazarín* (1959) y *Tristana* (1970). De igual manera, el espíritu de *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald latía dentro de *Brillante porvenir* (Vicente Aranda, 1964) y el de *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) dentro de *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954).

Con la llegada de la Transición surgió una corriente de cineastas que querían romper con todo lo anterior y que pedían una renovación formal y temática. Poco a poco nos hicimos europeos y nos empapamos del cine de nuestros países colindantes, principalmente el francés. La teoría del autor llegó a nuestro país con décadas de retraso pero fue acogida con entusiasmo. La consigna a seguir era que el director debía tener un estilo que marcara a fuego su huella en las imágenes para salir del anonimato y erigirse en el verdadero creador. De ahí que la mayoría escribiera sus propios guiones o en todo caso recurriera a alguna obra española transgresora, comprando los derechos y aprovechando el nombre de la novela o del autor para darle una pátina de calidad a las películas de la que habían carecido en los años anteriores. Aun así existen algunos casos documentados de adaptaciones inconfesas, siendo la película *Ana y los lobos* (Carlos Saura 1973) el caso más notorio (Arias Careaga, 2005: 122). La escritora

Elena Soriano denunció que el guión de Saura y Rafael Azcona tomaba partes significativas de su novela *Caza menor*, algo que ratificaron numerosos estudiosos e incluso un informe de la SGAE, aunque el caso nunca se resolvió con una indemnización o un reconocimiento público del hecho.

Elena Soriano era una escritora española de la misma época que Saura y Azcona, lo que sirve para entender que cuanto más cercanos en el tiempo y en el espacio se encuentre el original y la imitación, más opciones existen para su detección y más rechazo produce su ocultamiento. En el polo opuesto se han aceptado como lícitos filmes basados en cuentos foráneos que, debido a sus orígenes populares, nunca han tenido un padre literario o una procedencia clara. De esta manera, José López Rubio tomó *Las mil y una noches* para *Sucedió en Damasco* (1942); Eloy de la Iglesia, los cuentos *La sirenita*, *El mago de Oz* y *Los tres pelos del diablo* para *Fantasia...3* (1966); y Antonio Mercero, *El decamerón* para *Las delicias de los verdes años* (1976).

Pero donde más se cultivó la literatura popular extranjera no fue en el centro de la industria, sino en el extrarradio, en las producciones de serie B desarrollada entre las décadas de los 60 y los 80. Realizadores como Juan Piquer, León Klimovsky, Paul Naschy o Jesús Franco siguieron el estilo de la Hammer: filmes baratos, populares y con una temática radicalmente distinta a lo que se ofrecía entonces. Cualquier libro podía valer, y más si eran clásicos libres de derechos y conocidos a nivel internacional. Se cultivaron de manera mayoritaria dos géneros: terror y *western*. El primero se surtió de aquellos mitos del terror que habían sido forjados por la propia Hammer y, antes, por la Universal y que se transformaban para librarse de las restricciones a las que obliga ceñirse a un original literario.

Jesús Franco lo explicitó de esta manera:

“*Dracula contra Frankenstein* era una venganza. Yo hice el primer *Drácula* de Bram Stoker, *El Conde Drácula*, que por cierto, es el *Drácula* que se parece más al libro, no el de Coppola, que es una exhibición de



medios. En aquel *Drácula* quise ser fiel al libro. Fiel a Stocker. Y eso me evitó la facilidad de escapar en otras direcciones, me encorsetó. El contrato con la productora me obligaba a ser fiel. Y cuando terminé aquello, con un Christopher Lee encantado, al que le gustaba ese punto de vista, consideré que debía liberarme del estereotipo de la novela victoriana y me inventé *Drácula contra Frankenstein* haciendo un homenaje a los monstruos” (Matellano, 2010: 170-171).

Por tanto, lo justo sería hablar en estos casos más de reinventiones o *remakes* de otras películas que de adaptaciones.

Sin embargo, el género estrella de la serie B española, en una fuerte unión con la italiana, fue el del *spaguetti western*, que demostró una ductilidad perfecta para encajar cualquier historia, tratara o no del Oeste, como ocurrió en *La ciudad maldita (Plomo y sangre)* (Juan Bosch, 1978). Oficialmente, es un guión original escrito por el propio Bosch y por Alberto de Stefanis pero extraoficialmente son varias las clasificaciones que la consideran como una versión de la novela *Cosecha roja*, del escritor norteamericano Dashiell Hammet. El camino entre ambos textos, el fílmico y el literario, es mucho más enrevesado que el propio de una adaptación inconfesa al uso.

Todo comenzó en 1961 con la película japonesa *Yojimbo (El mercenario)*, dirigida por Akira Kurosawa. El filme es la traslación a Japón de las convenciones de dos géneros genuinamente americanos, el *western* y el cine de gánsteres, y de una historia muy parecida a la que cuenta Hammet: la de un detective privado que trabaja para dos facciones rivales para provocar su enfrentamiento y conseguir que se destruyan entre sí.

La película engendró incontables imitaciones en Japón y su historia básica de antihéroe se retomó en un gran número de géneros y países. Sergio Leone la vio y la rehízo secuencia a secuencia en *Por un puñado de dólares* (1964). Antes de filmarla contactó con Toho (la distribuidora de Kurosawa) para hacer un remake acreditado pero, por razones no aclaradas, los derechos nunca se compraron. Debido a lo innegable del plagio, los abogados de Leone negociaron un acuerdo con Toho



para evitar una denuncia judicial. A pesar de esto, la obra de Leone triunfó en todo el mundo y fue rehecha hasta la extenuación durante los siguientes años en las numerosas películas del *spagueti western* que se rodaron en España, entre las que se encuentra *La ciudad maldita*. Se le atribuye así erróneamente a Juan Bosch una adaptación inconfesa, cuando en realidad es una copia de la película de Leone.

Finalmente, encontramos otra manera de que se produzca esta confusión. Un guionista puede partir de un material literario pero acabar desviándose tanto que considere que ha creado un texto prácticamente nuevo. Dependiendo del contrato establecido con el autor se puede negar el punto de partida y dejar ambas obras como independientes o dejar las referencias que las unen. Sin embargo, un espectador que conozca a fondo la novela seguirá viendo las conexiones.

Famoso es el caso de *El último viaje de Robert Raylands* (Gracia Querejeta, 1996), filme basado en *Todas las almas* de Javier Marías, quien, disgustado por la labor de Querejeta, exigió que su nombre fuera eliminado de la película, algo a lo que se negaron sus productores y que no logró hasta 10 años después y por vía judicial.

Varios teóricos defienden el derecho ejercido por Marías para defender su obra. Sánchez Noriega califica de ilegítima una reducción tan grande que acabe por dejar irreconocible la historia original y propone, por respeto al espectador, cambiar el título. (Sánchez Noriega, 2000: 55). Por su parte, Fernández Díez considera esencial separar los derechos patrimoniales de los morales:

“Si bien el novelista pierde parte de los derechos patrimoniales sobre la novela cuando cede el derecho de adaptación de la misma, por el contrario no pierde sus derechos morales que, según el artículo 14 de la actual Ley de Propiedad Intelectual (LPI), son inalienables e irrenunciables. Una de las manifestaciones más relevantes del derecho moral del autor en una adaptación es la de exigir que, en los títulos de crédito de la obra audiovisual y en toda la publicidad de la misma, se haga constar expresamente que el guión de esa película está basado en la obra del autor y se mencione el título y el nombre de ese autor. Pero, del mismo modo, el autor tiene el derecho moral, si no está satisfecho con la

adaptación que se ha hecho de su novela, a prohibir hacer mención de su nombre ni de su obra en los títulos de crédito de la película y cualquier publicidad de la misma” (Fernández Díez, 2009: 33-34).

Otras veces esta situación se ha resuelto de manera más amistosa, como el caso de *Extraños* (1998), película en la que Imanol Uribe tomó *La soledad era esto* de Juan José Millás pero finalmente se liberaron los derechos para otra versión más fiel, la de Sergio Renán en *La soledad era esto* (2002). Hoy se consideran dos películas totalmente independientes.



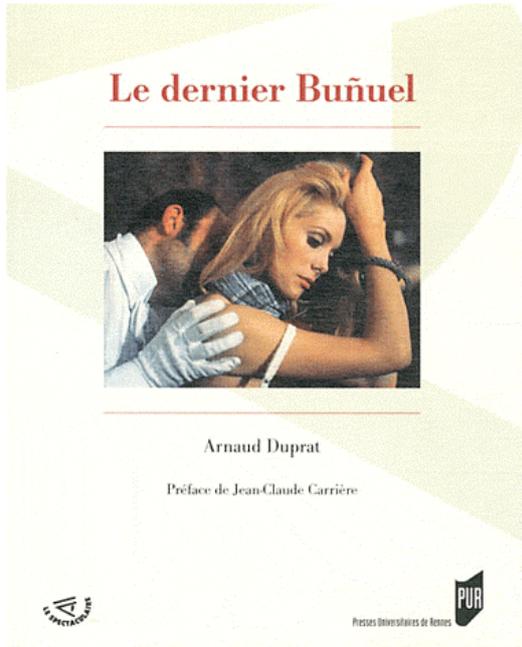
Resulta imposible que un guión contenga una trama totalmente novedosa, exenta de ecos o reminiscencias de otras historias. No se trata de exigir al cineasta que acredite cada cita, alusión y homenaje literario, ni de negarle la posibilidad de recrear argumentos ajenos pasándolos por su filtro artístico personal. Pero sí se debe esperar honradez por su parte cuando, conscientemente, toma un libro y lo convierte en la base de su trabajo. El espectador merece la oportunidad de juzgar por sí mismo si el resultado empeora, iguala o mejora al original.

Referencias bibliográficas

- Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.
- Camarero Gómez, G. *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/alece/> [consultada 1/06/2010].

- Castan, A. (2009). *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*, Madrid: Editorial Reus.
- Fernández Díez, F. y Barco, C. (2009). *Producción cinematográfica. Del proyecto al producto*, Barcelona: Federación Universitaria Iberoamericana.
- Forrest, J. (2002). "The 'personal' touch: the original, the remake and the dupe in early cinema", en Forrest, J. y Koos, L.R. (coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice*, New York: SUNY.
- Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*, Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- Herederero C.F., Santamarina A. (2010). *Biblioteca del cine español*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Matellano, V. (2011). *Spanish exploitation*, Madrid: T&B Editores.
- Pérez Bowie, J.A. (2008). Leer el cine. *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- World Intellectual Property Organization (2007). Understanding Copyright and Related Rights www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.htm [consultada 2/05/2010].

“El testamento cinematográfico del español Luis Buñuel a través de sus últimas películas francesas”. *Le dernier Buñuel* de Arnaud Duprat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection “Le Spectaculaire”, 2011, 307 pp.



En el libro *Le dernier Buñuel* de Arnaud Duprat –fruto de su tesis doctoral *Les derniers films de Luis Buñuel: l’aboutissement d’une pensée Cinématographique-* se plantea un análisis de su obra partiendo del final, por la consideración de que en las seis últimas películas -*Belle de jour* (1967), *La Vía Láctea* (*La Voie Lactée*, 1969), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977)-, las realizadas desde que volviera a Francia desde México, se encontrara el testamento cinematográfico del director. El propio Buñuel creía que cada una de ellas podría

ser la última lo que las confiere una dimensión autobiográfica que no se encuentra en otras obras.

También se evidencia en sus páginas la dependencia entre la creación y las formas de producción, y la libertad creativa que encontró en Francia respecto de su obra mexicana, tanto por la política de los autores como por los festivales. Estas nuevas circunstancias le permitieron tocar algunos temas que tuvieron mejor acomodo en Europa, lo que se traduce en una escritura fílmica que determina todo el periodo de los sesenta y setenta. En un sentido contrario Duprat establece cómo en México Buñuel tuvo numerosos condicionantes económicos, culturales y de producción.

Estas últimas películas constituyen también en palabras del autor una forma de volver a ciertos estilemas de la juventud, como si ciertos modos surrealistas fueran una forma de cerrar su obra tal y como la empezó. En estas películas España no está ausente. Lejos de eso se plantea que el universo cultural francés y español se superponen, algo así como un director español afrancesado. Sade, el Teatro de Bulevar, el surrealismo, la picaresca, el *esperpento* y el género Chico, son convocados como fuentes de inspiración, pero al mismo tiempo poseen una serie de giros narrativos y lecturas transversales, que son las que hacen que esas últimas obras tengan una coherencia como corpus a investigar. A

esto podríamos añadir el tratamiento de los sueños, la comicidad absurda y el sentimiento de angustia existencialista. La conclusión no podría ser más clara. La influencia hispano-francés se mantiene en todas ellas, tanto en las referencias diegética, como en el estilo, la mirada sobre los personajes y las situaciones representadas. Las dos influencias se mezclan para formar un único universo, que puede quedar representado de forma metafórica a través de los personajes de Conchita en *Ese oscuro objeto del deseo* y el de Séverine de *Belle de jour*.

Agustín Gómez