

TSN

TRANSATLANTIC STUDIES NETWORK

Revista de Estudios Internacionales

Año III, n° 5, enero-junio 2018

MONOGRÁFICO

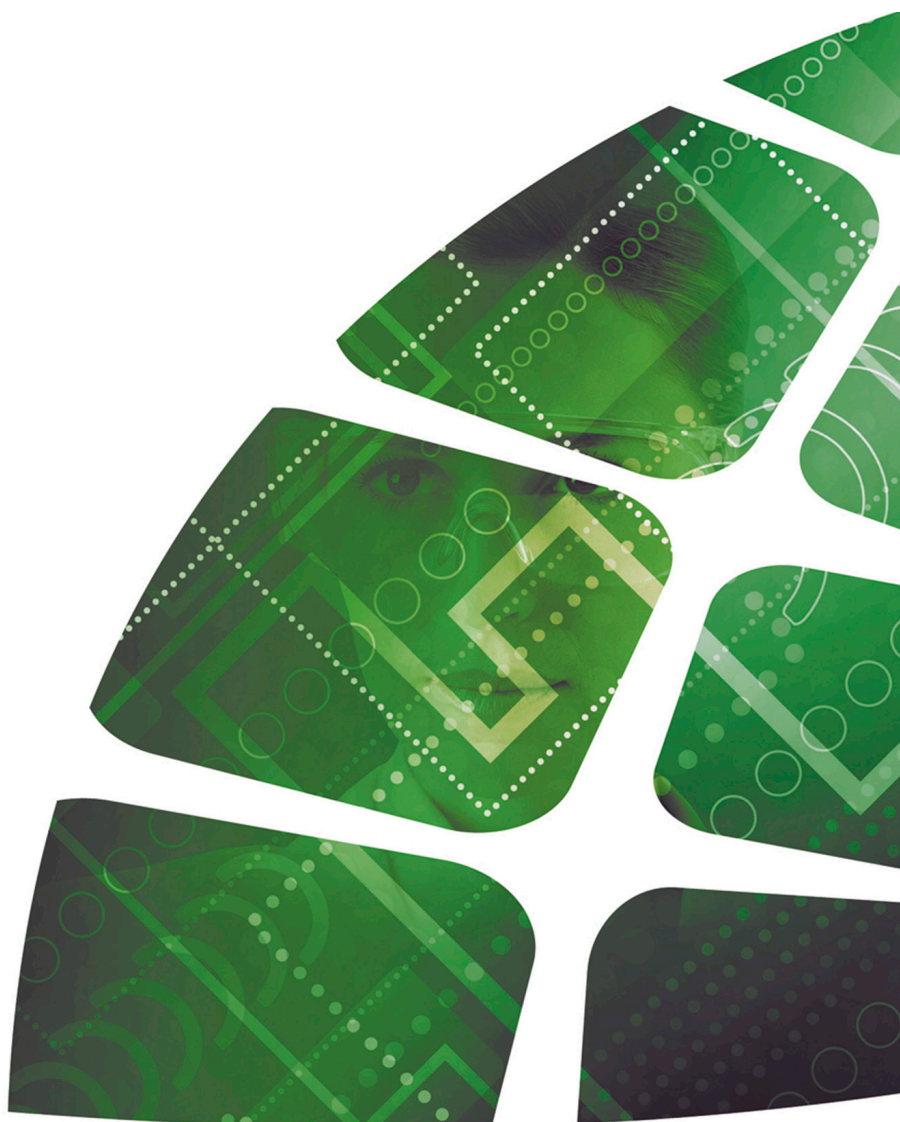
Transnacionalidad y documental: caminos de ida y vuelta entre Europa y Latinoamérica

ESPECIAL

Puerto Rico tras el huracán María

TSN (Transatlantic Studies Network) Revista de Estudios Internacionales es una publicación de periodicidad semestral, de contenido interdisciplinar, editada por el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga y por el grupo de investigación E-COM: Grupo de Estudios sobre Comunicación y Sociedad de la Información.

TSN es una revista académica y de divulgación científica que contiene contribuciones y artículos en español, inglés, francés y portugués.



**Contacto:**

www.tsn.uma.es
tsn@uma.es
Telf.: 951 953 191

ISSN:

2530-8521

ISSN-L:

2444-9792

Depósito legal:

MA 1247-2016

Edita:

**Aula María Zambrano
de Estudios
Transatlánticos**

C/ Arquitecto Francisco
Peñalosa, 18
Edificio de Investigación
Ada Byron.
Ampliación del Campus
de Teatinos.
Universidad de Málaga
29071 Málaga (España)

Telf.: 951 953 192

www.uma.es/amzet

aulamz@uma.es

**Grupo de Estudios
sobre Comunicación
y Sociedad de la
Información (E-COM)**

<http://ecom.uma.es/>

Imprime:

CEDMA. Diputación
de Málaga

**Bases de datos que
incluyen TSN:**

–MIAR (Matriz de
Información para el
Análisis de Revistas)
–Latindex. Cumple
29 características
–Dialnet
–Biblioteca Virtual
Miguel de Cervantes

**Foto de portada:**

*Torre del reloj de la
Universidad de Brown.
Alberto Pena Rodríguez*

Director: Juan Antonio García Galindo

Subdirectora: Magdalena Martín Martínez

Editores: Antonio Cuartero Naranjo
Genoveva Novas Martín

Comité editorial: Gisela Belén Montiel (Universidad Nacional de Misiones)
Diego Vera Jurado (Universidad de Málaga)
Isabel Soares. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. (Universidad de Lisboa)
Madeline Cámara Betancourt (Universidad del Sur de Florida)
Olga A. Figueroa Miranda (Universidad Metropolitana de Puerto Rico)

Diseño y maquetación: Ashley Jáñez González

Colaboradores: Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez
Alfonso Cortés González
Fernando Sánchez Gómez
José Antonio Sierra Lumbreras
Enrique Benítez Palma
Daniel Coronas Valle

Colaboradores gráficos: José Antonio Maldonado Moreno
Juan Antonio García de Paz
Antonio Gaitán Cabrera

Corresponsales: Andalucía (España): Lucía Ballesteros Aguayo (Universidad de Sevilla)
Canarias (España): Sergio García de Paz
Puerto Rico: Israel Rodríguez Sánchez (Universidad de Puerto Rico. Recinto de Río Piedras)
Argentina: Juan Antonio Dip (Universidad Nacional de Misiones)
Portugal: Rita Amorim y Raquel Baltazar. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. (Universidad de Lisboa)
Francia: Jean-Jacques Cheval y Laure Bedin. (Université Michel de Montaigne Bordeaux 3)
México: Alejandro Salafrañca
Irlanda: Aintzane Legarreta Mentxaka

Corrector: Javier Olmos Sanz

Asesora de arte: Guillermina Guerrero Pérez

Asesora de documentación: Natalia Meléndez Malavé

Comité científico: Dr. Dominique Wolton, Centro Nacional de la Investigación Científica de Francia (CNRS)
Dr. Eric Letonturier, Universidad París Descartes (París V)
Dr. Harry E. Vanden, Universidad del Sur de Florida (USF)
Dr. Ángel Valencia Saiz, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Antonio Roldán Ponce, Universidad Técnica de Dresde (TUD)
Dra. Carolina Moreno Castro, Universidad de Valencia (UV)
Dra. Gisela Belén Montiel, Universidad Nacional de Misiones (UNAM)
Dra. Madeline Cámara Betancourt, Universidad del Sur de Florida (USF)
Dr. Alberto Pena Rodríguez, Universidad de Vigo (UVIGO)
Dr. Emilio Ortega Arjonilla, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Juan Antonio Perles, Universidad de Málaga (UMA)
Dra. Rachel A. May, Universidad del Sur de Florida (USF)
Dr. Eliseo Colón Zayas, Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras (UPRRP)
Dra. Eloísa Gordon, Universidad Metropolitana de Puerto Rico (UMET)
Dra. Marion Reder Gadow, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Carlos Pérez Ariza, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. William J. Nichols, Georgia State University (GSU)
Dra. M^a Belén Zayas Fernández, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Juan Francisco Gutiérrez Lozano, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Manuel Morales Muñoz, Universidad de Málaga (UMA)
Dr. Antonio García Jiménez, Universidad Rey Juan Carlos (URJC)
Dra. Alice Trindade. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. (Universidad de Lisboa)



@Aulamz



Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos
(@Aulamz)



Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos



Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos

El equipo editorial y el comité científico avalan la calidad del contenido de este número, siendo los autores responsables de las opiniones expresadas en sus artículos

SUMARIO

5. EDITORIAL

7. FIRMAS

7. Elías Bendodo Benasayag, presidente de la Diputación Provincial de Málaga (España)

9. Dr. Javier Gortari, rector de la Universidad Nacional de Misiones (Argentina)

11. LUGARES Y TERRITORIOS

13. La Universidad de Brown en perspectiva (Providence, Rhode Island, Estados Unidos)
Alberto Pena Rodríguez (España)

29. MONOGRÁFICO

TRANSNACIONALIDAD Y DOCUMENTAL: CAMINOS DE IDA Y VUELTA ENTRE EUROPA Y LATINOAMÉRICA

Coordinado por Concha Barquero y Alejandro Alvarado. Universidad de Málaga (España)

31. Transnacionalidad y documental: transitando los caminos de una ruta fértil
Concha Barquero y Alejandro Alvarado. Universidad de Málaga (España)

37. Transnacionalidad y documental a través del Atlántico: perspectivas desde los cines en español
María Luisa Ortega. Universidad Autónoma de Madrid (España)

47. De Europa a Perú: los casos de Mary Jiménez y Salomé Lamas desde una perspectiva transnacional
Fernando Vílchez Rodríguez . FILMADRID Festival Internacional de Cine de Madrid (España)

55. Producir en festivales: oportunidades, derivas y tendencias (a veces provocadas) del documental iberoamericano
Minerva Campos. Universidad Autónoma de Madrid (España)

65. Transnacionalidad es sinónimo de encuentro: coproducir para crecer
Concha Barquero, Alejandro Alvarado y Moisés Salama. Universidad de Málaga y Festival de Málaga. Cine en Español (España)

69. Andrés Duque: transcripción de una conversación sobre cine y sus desvíos hacia la identidad transnacional
Joan Antúnez. Cineasta (España)

75. Cine imperfecto transformado: el cine independiente en Cuba en el siglo XXI
Michael Chanan. University of Roehampton (Reino Unido)

83. El coraje de filmar cuando la patria no ampara
Lola Mayo. Cineasta (España)

91. Escenarios de transnacionalidad y perspectiva de género en las obras de las cineastas
Marta Selva Masoliver. Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (España)

103. Entrevista a Mercedes Moncada Rodríguez
José Chica Ojeda y Antonio M. Arenas. Programador cinematográfico y crítico de cine (España)

109. ESPECIAL

PUERTO RICO TRAS EL HURACÁN MARÍA

111. Puerto Rico antes y después del huracán María: el papel de la iniciativa Puerto Rico-España

Ignacio María Salinas Casanova. Presidente de Iniciativa Puerto Rico-España (España)

115. Puerto Rico en tiempos del huracán María o Puerto Rico entre laboratorio económico y estrategias militares, los azotes y el amparo del huracán María

Eliseo R. Colón Zayas. Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)

125. La ayuda humanitaria llega a Puerto Rico desde España y Bélgica tras el paso de los devastadores huracanes Irma y María

Miguel Norbert Ubarri. Profesor y diácono de la diócesis de Málaga (España)

129. Ayudas a Puerto Rico tras el paso del huracán María

Olga A. Figueroa Miranda. Universidad Metropolitana de Puerto Rico (Puerto Rico)

133. El ejemplo histórico de Puerto Rico: cómo mantener la identidad cultural y social

Rafael Alonso. Periodista (España)

137. CREACIÓN

139. Ana Castro. Poetisa (España)

143. MISCELÁNEA

145. El Acuerdo CETA entre la UE y Canadá: realidades y reflexiones

Daniel Coronas Valle. Universidad de Málaga (España)

155. Mito y poesía en los encuentros de España e Irlanda

Patricia Trainor de la Cruz. Universidad de Málaga (España)

161. A competitividade e concorrência via crédito de varejo no Mercosul

Renato dos Santos. Centro Universitário Dinâmica das Cataratas-UDC (Brasil)

167. HUELLAS TRANSATLÁNTICAS

169. La imagen del Cusco inka en la historia: apuntes sobre arquitectura y arqueología para su reinterpretación

Crayla Alfaro Aucca y José Alejandro Beltrán-Caballero. Universidad Andina de Cusco (Perú) y Universidad Rovira y Virgili (España)

179. DE AQUÍ Y DE ALLÁ

181. Relaciones hispano-irlandesas: una visión personal

José Antonio de Yturriaga Barberán. Exembajador de España

195. REPORTAJES

196. La «vuelta a casa» de Guillermo del Toro

201. ENTREVISTAS

202. María Elvira Roca Barea

209. RESEÑAS

211. María Elvira Roca Barea: *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*

Eva María Mendoza García. Universidad de Málaga (España)

215. Jesús Moreno Gómez: *De las Indias al Mediterráneo: La batata en la Axarquía. Primicia del nuevo mundo*

Fernando Sánchez Gómez. Universidad de Málaga (España)

217. Jorge Chauca García: *José de Gálvez, mentor del irlandés Ambrosio Higgins en España y América*

Víctor Peralta Ruiz. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España)

219. AUTORES

EDITORIAL



Llegamos al número cinco de *TSN* con la satisfacción de ver la continuidad de nuestro proyecto editorial y de comprobar que ocupamos un hueco científico y académico que suscita un gran interés en la comunidad internacional. La sociedad actual, atravesada por

historias cruzadas y por la globalidad, es un espejo en el que nos podemos reconocer en distintos puntos del planeta. Como afirma en referencia a Málaga el presidente de la diputación provincial, Elías Bendodo, en el artículo que abre la sección de firmas invitadas, «los hombres y el nombre de nuestra tierra malagueña están extendidos por toda la aldea global, principalmente en las Américas». Por eso coincidimos con Javier Gortari, rector de la UNaM (Misiones, Argentina), en destacar la necesidad de crear un espacio compartido sobre las relaciones iberoamericanas y euroamericanas, propiciando el diálogo entre los pueblos a partir del conocimiento y divulgación de un legado que es fruto de los cruces de la historia y que tiene su proyección en el presente. En ese sentido, esta revista es fundamental en el desarrollo de este proyecto.

En nuestra sección fotográfica, hoy miramos el mundo desde Boston, en la costa este de Estados Unidos, desde donde el profesor Alberto Pena (Universidad de Vigo), convertido en fotógrafo ocasional para esta revista, nos muestra su particular mirada, a través de la cual hacemos nuestra esa parte del mundo. Nuestra sección «Monográfico» está dedicada al cine documental, un género que posee la grandeza de situar el cine al nivel de la vida real. Coordinada por Concha Barquero y Alejandro Alvarado (Universidad de Málaga), el monográfico de este número lleva por título «Transnacionalidad y documental: caminos de ida y vuelta entre Europa y Latinoamérica» y en él escriben, además de los coordinadores, importantes cineastas e investigadores procedentes de España, Reino Unido y Cuba. El cine documental, en suma, como medio privilegiado de comunicación y cultura y creador de imaginarios compartidos.

Dedicamos a Puerto Rico, la isla del encanto, nuestra sección «Especial». Con el paso del huracán María, que azotó todo el Caribe el pasado mes de septiembre de 2017, la isla sufrió una de sus mayores catástrofes naturales, que, por su especial virulencia, ha derivado en una verdadera crisis humanitaria. Diversos analistas, vinculados todos ellos a Puerto Rico, nos ofrecen su visión de un problema que presenta rasgos muy complejos.

En las páginas de «Creación», la joven poeta española Ana Castro explora el lenguaje como vehículo expresivo del dolor y de la violencia, y reivindica la belleza como fin último de la poesía, que trasciende así la crudeza de su contenido, pero que no evita el compromiso político.

En «Miscelánea» se dan cita tres autores y tres temas de diferente actualidad internacional: de los encuentros culturales entre España e Irlanda a las relaciones económicas entre la Unión Europea y Canadá, pasando por Mercosur. Todos ellos son muestra de la vocación de esta revista por seguir publicando en nuestras páginas el análisis de los grandes fenómenos culturales, sociales, políticos y económicos que están configurando el mundo actual, especialmente en el eje atlántico, y se suman de esta manera a otros trabajos en la misma línea publicados en los números anteriores.

La imagen del Cuzco inca en la historia, de la mano de una colaboración académica entre dos universidades de Perú y de España, es la propuesta de nuestras «Huellas transatlánticas». Y en «De aquí y de allá», el exembajador de España en Irlanda, José Antonio Yturriaga, nos ofrece una visión personal de las relaciones hispano-irlandesas.

Finalizamos el número con un reportaje sobre el director de cine mexicano Guillermo del Toro y con una entrevista a la escritora española María Elvira Roca, así como con nuestra habitual sección de «Reseñas» bibliográficas.

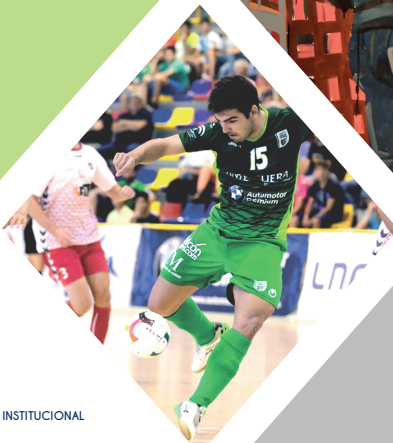
El esfuerzo que realizamos todos los que hacemos posible *TSN* se convierte en satisfacción cuando comprobamos el crecimiento del número de lectores. Nuestra mayor recompensa es que nuestra difusión llegue, con el apoyo de todos los que creemos en este proyecto de diálogo y de conocimiento, a todos los rincones del mundo transatlántico. Gracias por difundirlo.

Juan Antonio García Galindo

Director de *TSN*



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



LA UNIVERSIDAD
DEL SIGLO XXI
COMPROMETIDOS CON LA EXCELENCIA

PUBLICIDAD INSTITUCIONAL



FGUMA
FUNDACIÓN GENERAL
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

20
ANIVERSARIO



Idiomas



Formación



Premios



Internacionalización
y cooperación



Investigación
y empresas

decídate
a ser
más



Avda. de la Estación de El Palo, 4
29017 Málaga



† 951 952 640
info@fguma.es

fguma.es

FIRMAS

LA PROVINCIA DE MÁLAGA Y SU RELACIÓN CON LAS AMÉRICAS

D. Elías Bendodo Benasayag

Presidente de la Diputación Provincial de Málaga (España)



Elías Bendodo. Foto: Juan María Álvarez.

Está documentalmente comprobado que en el verano del año 1487, cuando los Reyes Católicos establecieron el cerco a la Málaga musulmana, Cristóbal Colón estuvo bastantes días en el campamento de la reina Isabel, a la que venía pidiendo su apoyo para emprender una exploración que supondría descubrir el Nuevo Mundo.

Así, podemos decir, se inició la relación de Málaga con las Américas. Desde entonces numerosos nombres de malagueños forman parte de la historia de las tierras descubiertas al otro lado del océano, que muy pronto comenzaron a ser conocidas como las Indias.

Sin embargo, el único que hasta ahora ha recibido un singular homenaje, por estar su retrato en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, es Ruy López de Villalobos, que vino al mundo en Málaga al comenzar el siglo XVI. Es famoso por haber sido, en el comedio de aquella centuria, uno de los más importantes exploradores del Pacífico, que ya por entonces comenzó a llamarse «el lago español». Lideró una expedición que descubrió las islas Carolinas y posteriormente alcanzaron la costa oriental de Mindanao, donde le pusieron el nombre de Málaga a la bahía Baganga. Comenzó así la exploración de un inmenso archipiélago al que llamaron Filipinas. Murió poco después en las Molucas, donde fue asistido por san Francisco Javier.

Al final de aquel siglo, en 1596, Diego de Montemayor, malagueño nacido el año 1530, fundó Mon-

terrey, una importante ciudad mexicana muy cerca de Texas cuya población alcanza hoy casi el millón y medio de habitantes. Por su parte, Gonzalo Suárez Rendón, que nació en Málaga hacia 1502, participó como capitán de caballería en la fundación de Bogotá en 1538 y un año después también en la de Tunja, igualmente situada en Colombia, una ciudad que a partir de entonces constituyó la puerta del territorio situado al este y sur de los Andes.

Rondeño de cuna fue Bartolomé Lobo Guerrero, que, tras doctorarse en Teología en Salamanca, pasó a las Indias y en 1596 fue nombrado arzobispo de Bogotá. Posteriormente pasó al Perú y falleció en Lima en 1622.

A comienzos del siglo XVII nació en Ronda Agustín de Ahumada y Villalón, segundo marqués de las Amarillas y, por tanto, uno de los antecesores del teniente general Francisco Javier Girón y Ezpeleta, duque de la Ahumada y marqués de las Amarillas, fundador de la Guardia Civil. Agustín de Ahumada fue nombrado en 1755 virrey de Nueva España y a él se debe el nombramiento de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España, es decir, de la actual México.

Manuel Centurión Guerrero de Torres nació en 1732 en Nerja de una familia oriunda, al parecer, de Génova. Cursó la carrera militar y también desarrolló actividades mercantiles en Málaga. Posteriormente ejerció como gobernador de Guayana y Bajo Orinoco. Publicó en Cádiz una obra con el título *Ciencia de militares* con diversas reflexiones sobre fortificación.

Y en este sucinto artículo no podemos olvidar a los Gálvez de Macharaviaya, que merecerían un tratado aparte. Dos de los cuatro hermanos Gálvez y el hijo de uno de estos tuvieron una importante relación con América. José fue visitador de la Nueva España con la misión de reformar la gobernación del más importante virreinato de los dominios españoles, que nunca fueron colonias —como sí lo fueron las inglesas, holandesas o francesas—, sino provincias del mismo Reino de España. Hoy una pequeña isla del archipiélago Tonga, en la Polinesia, lleva el nombre de Gálvez.

Matías de Gálvez, tras su destino en Canarias, fue nombrado capitán general de Guatemala y allí, tras más de tres años de combatir en las selvas cen-

troamericanas, venció a los invasores ingleses. En reconocimiento a sus muchos méritos fue ascendido a teniente general y nombrado virrey de Nueva España, aunque falleció apenas un año después de tomar posesión de su cargo.

La intensa e importantísima trayectoria de su hijo Bernardo resulta difícil de resumir. Luchó contra los apaches en lo que hoy son los estados de Chihuahua y Texas, participó en el gran ataque contra Argel, venció a los ingleses en tres batallas a lo largo del Misisipí y conquistó Mobila y Panzacola. A lo largo de su vida recibió seis heridas en combate y el rey Carlos III lo ascendió al empleo de teniente general y le concedió el título de conde de Gálvez.

Sus resonantes éxitos contra los británicos resultaron decisivos para que Estados Unidos lograra su independencia. En 1784, tras el fallecimiento de su padre, fue nombrado virrey de Nueva España, pero por desgracia murió al poco tiempo, en 1786, a consecuencia de una penosa enfermedad que padeció durante los últimos nueve años de su vida.

Otros malagueños también dejaron importantes huellas en América, como es el caso de Salvador Rueda, nacido en Benaque, que fue coronado en La Habana como «poeta de la raza».

Pero, además de los malagueños, debemos recordar las Málagas de las Américas. Ya hemos hablado de Suárez Rendón. Pues bien, uno de sus capitanes, Jerónimo de Aguayo, cumpliendo sus órdenes, fundó la ciudad de Málaga en la actual Colombia, algo más al norte que Tunja. Pero no es ella sola la que testimonia el recuerdo de Málaga: en Colombia también hay una ciudad llamada Vélez, fundada igualmente por orden de Suárez Rendón.

Y en Estados Unidos existen hoy varias ciudades que llevan el nombre de Málaga; una está en el condado de Fresno (en California) y otra está situada bastante más al norte, en el condado de Chelan del estado de Washington, fronteriza con Canadá. Otra Málaga se ubica en el condado de Monroe (Ohio), fundada el año 1818. Otra más está enclavada en el estado de Nueva Jersey, condado de Gloucester, costa este de Estados Unidos. Y también existe la Málaga de Nuevo México, en el condado de Eddy, y otra en Guatemala, y otra cerca de Durango, y otra en Cuba, y otra en Yucatán...

Son huellas quizá pequeñas pero muy significativas, porque demuestran que los nombres y el nombre de nuestra tierra malagueña están extendidos por toda la aldea global, principalmente en las Américas.

FIRMAS

CREANDO PUENTES

Dr. Javier Gortari

Rector de la Universidad Nacional de Misiones (Argentina)



Javier Gortari. Foto: Fernanda Manufelen.

Una alegría y un honor la invitación a participar en la sección «Firmas» de la revista *TSN*, editada por el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga. Agradecemos al equipo de trabajo responsable de la edición que nos haya brindado esta oportunidad.

En tanto rector de la Universidad Nacional de Misiones –enclavada en un territorio de la República Argentina que fue uno de los centros neurálgicos desde donde se articuló el mestizaje cultural del que procura dar cuenta el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos– celebramos la iniciativa e inmediatamente nos pusimos a disposición para cooperar con la Universidad de Málaga.

Pudimos visitar en octubre del año 2017 a nuestro colega el rector magnífico de la UMA, doctor José Ángel Narváez Bueno, y conocimos de primera mano el despliegue académico, científico e intercultural que desarrolla la Universidad de Málaga, en tanto articuladora principal de esa gran red

internacional que es el Aula María Zambrano: espacio universitario compartido de estudio e investigación sobre las relaciones euroamericanas.

Esas relaciones están en la huella genética misma de nuestra identidad regional, núcleo del asentamiento español en el Río de la Plata durante sus primeros tres siglos y sede de los pueblos jesuítico-guaraníes, que significaron otros tantos años de hibridación sociocultural y productiva, e hicieron de las misiones un polo neurálgico de desarrollo y poder político y económico en el sur de América hasta bien entrado el siglo XIX. Relaciones que, tanto entonces como ahora, no están exentas de contradicciones, de la violencia entre dominación y resistencia, entre la construcción de hegemonía y la deconstrucción propia de la contrahegemonía, y atravesadas en la actualidad por la desigualdad global Norte/Sur, desarrollo/subdesarrollo, que no es más que la cara y reverso de una misma moneda que es el sistema-mundo imperialista.

Desde ese lugar y esa perspectiva, el Aula María Zambrano es un desafío para repensar estas relaciones en clave de superación civilizatoria, de promoción de nuevos modelos de producción, consumo y vinculación entre las naciones, y de invitación a un diálogo fecundo que nos permita imaginar un futuro mundial más equitativo y sustentable.

Por eso fue un honor recibir en nuestra casa al rector de la UMA, doctor J. A. Narváez Bueno, acompañado del director del Aula María Zambrano, el doctor J. A. García Galindo, en el mes de mayo de 2018. Ello nos permitió afianzar la relación de colaboración y profundizar en el conocimiento recíproco de nuestras instituciones, así como en la potencialidad sinérgica relativa a la ciencia, la técnica y la innovación conjuntas. Así lo entendieron también otras universidades argentinas que decidieron sumarse al proyecto, reconociendo en la UMA el papel de nexo articulador en esta propuesta de profundización de las relaciones euroamericanas en educación superior.



Ven, estudia y deja tu huella en la Universidad Metropolitana

La Universidad Metropolitana forma parte del Sistema Universitario Ana G. Méndez, el sistema de educación privada número uno en Puerto Rico. Nuestra visión radica en explorar nuevos espacios en los campos del empresarismo, el estudio del comportamiento humano, el ambiente, las ciencias y la tecnología.

Con más de 35 años en Puerto Rico, hemos sido reconocidos como Institución Modelo de Excelencia por la National Science Foundation y contamos con prestigiosas acreditaciones de calibre mundial.

Contamos con acreditaciones que compiten en un mercado global y certifican la excelencia académica de nuestra Institución

- Institución licenciada por el Consejo de Educación de Puerto Rico (CEPR)
- Institución acreditada por la Middle States Commission on Higher Education
- Commission for Independent Education (CIE)
- Accreditation Council for Business Schools and Programs (ACBSP) Escuela de Negocios
- Accreditation Commission for Education in Nursing (ACEN) Escuela de Ciencias de la Salud, programa de Enfermería
- International Association for Continuing Education and Training (IACET) - Escuela de Educación Continua



787-751-1221 suagm.edu/umet

UMET | UNIVERSIDAD METROPOLITANA
SISTEMA UNIVERSITARIO ANA G. MÉNDEZ



UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Lugares y territorios

LA UNIVERSIDAD DE BROWN EN PERSPECTIVA

Providence, Rhode Island, Estados Unidos

Este catálogo de imágenes es parte de un recorrido realizado por varias ciudades y universidades de los estados de Rhode Island y Massachusetts entre principios de enero y finales de mayo de 2017. Durante este período, el autor ha tenido la oportunidad de trabajar como *FLAD/Brown Michael Teague Visiting Professor in Portuguese & Brazilian Studies* en la Universidad de Brown, perteneciente al club de la Ivy League, que integran ocho universidades privadas de élite de Estados Unidos.

Brown está situada en Providence, la capital del pequeño estado de Rhode Island. Cuenta entre sus egresados con siete premios Nobel, diecinueve premios Pulitzer, diez premios nacionales de ciencia y cinco premios nacionales de humanidades, junto a profesionales de gran prestigio como el expresidente de IBM, Thomas Watson; el expresidente de PepsiCo Inc., John Sculley; el fundador de la CNN, Ted Turner; la actual presidenta y primera mujer en presidir la Reserva Federal de EE UU, Janet Yellen; el filántropo y financiero John D. Rockefeller Jr., etcétera. Brown ocupa la posición número veintiocho en el índice *The Best Colleges Reviews*, que compara todos

los rankings internacionales para distinguir a las treinta universidades más influyentes del siglo XX en el mundo. En la relación de imágenes, además de fotos del campus de Brown, pueden observarse algunas instantáneas de los campus de Harvard, Massachusetts Institute of Technology y Massachusetts Dartmouth, así como de las ciudades de Boston y New Bedford. Se añaden también fotos de una manifestación contra el presidente Donald Trump el día después de su toma de posesión (21 de enero de 2017).



Edificio central del campus de Harvard con la estatua del fundador, John Harvard.

REPORTAJE FOTOGRAFICO REALIZADO POR: ALBERTO PENA RODRÍGUEZ

Alberto Pena Rodríguez es doctor en Ciencias de la Información (con mención europea) por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Historia (con premio extraordinario) por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Desde 1999 es profesor titular de Historia de la Propaganda en la Universidad de Vigo. Ha trabajado en varios períodos en Estados Unidos, donde ha impartido docencia e investiga diferentes aspectos relacionados con la historia de la comunidad ibérica. Ha sido *visiting scholar* en Harvard University, University of California at Berkeley y Brown University, además de *Endowed Chair Professor in Portuguese Studies* en la Universidad de Massachusetts Dartmouth. Sus trabajos estudian, sobre todo, la historia de la propaganda y la prensa en el mundo ibérico y lusófono. Su último libro es *Salazar y Franco. La alianza del fascismo ibérico contra la España republicana: diplomacia, prensa y propaganda* (Ediciones Trea, 2017). Próximamente, será editado por la Tagus Press su volumen *News on the American Dream. A History of the Portuguese Press in the United States of America*.



Perspectiva de la bahía de Providence.





Plaza central del campus de Brown.



Torre del reloj de la Universidad de Brown.



Imagen nevada del campus de Brown.



La Widener Library, en Harvard.



Puertas de entrada al campus de Brown.



Acto de graduación en Brown, con las banderas de los países con estudiantes en el campus.



Acto de graduación en la Universidad de Brown.



Ayuntamiento de la ciudad de New Bedford (Massachusetts).



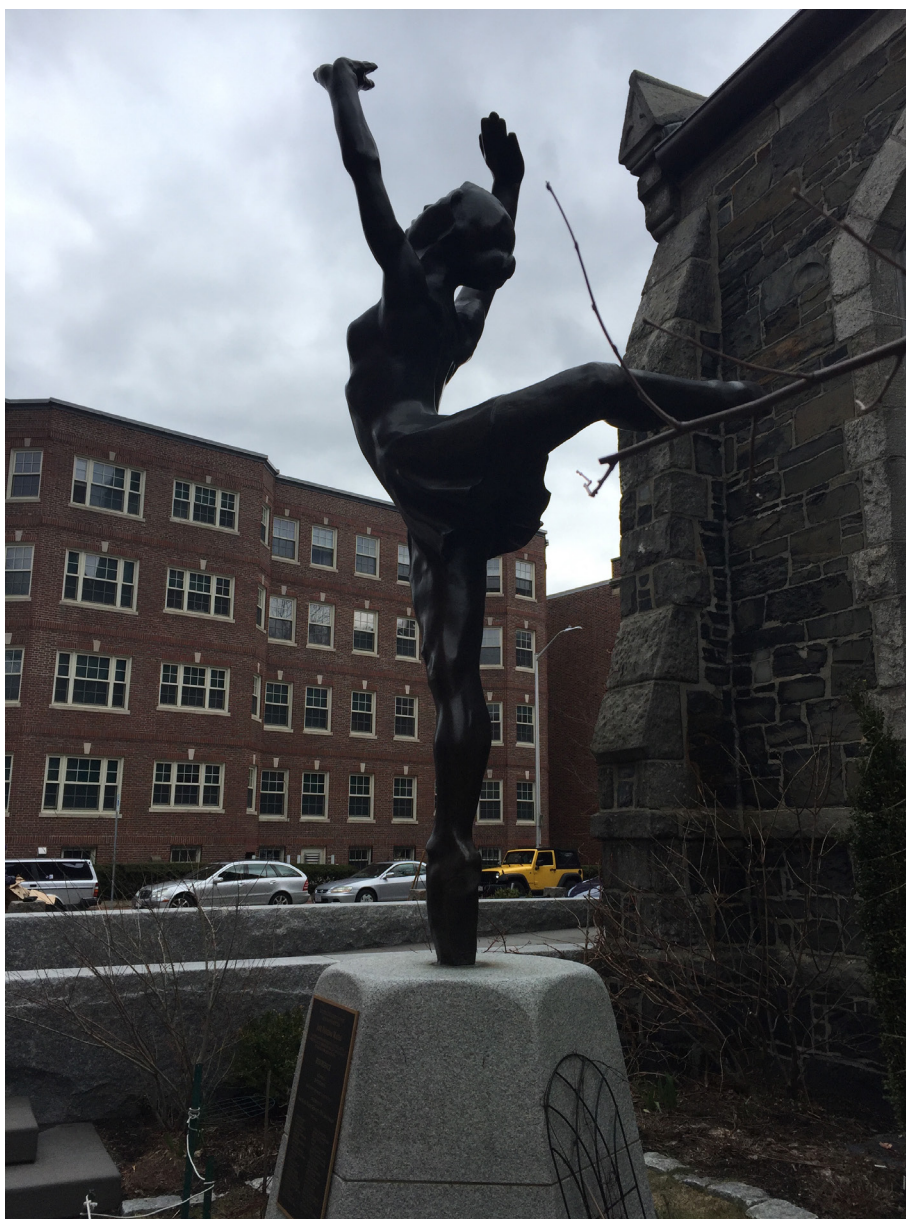
Biblioteca Pública de New Bedford (Massachusetts).



Desfile de graduados en el campus de Brown.



Edificio sede del Real Colegio Complutense en Harvard.



Detalle escultórico del campus de Harvard.



El Hageman Hall, en el campus de Brown.



Faculty of Arts & Sciences de Harvard.



Estructuras del campus de la University of Massachusetts Dartmouth.



Monumento dedicado a las veteranas de guerra.



Imagen del campus de Harvard.



Panorámica de Providence.



Manifestación anti-Trump frente a la sede del Parlamento de Rhode Island (21 de enero de 2017).



Manifestante con un monigote que representa a Trump.



Vista general de la ciudad de Providence.





Puente sobre el río Woonasquatucket, en Providence.



Vista del río Charles con el skyline de Boston.



Vista general del campus de la University of Massachusetts Dartmouth.



Entrada del Massachusetts Institute of Technology.



Zona oeste del campus de Brown.

Monográfico
Transnacionalidad y documental:
caminos de ida y vuelta entre
Europa y Latinoamérica

Coordinado por
Concha Barquero y Alejandro Alvarado.
Universidad de Málaga (España)

TRANSNACIONALIDAD Y DOCUMENTAL: TRANSITANDO LOS CAMINOS DE UNA RUTA FÉRTIL

Transnationality and Documentary: Walking the Paths of a Fertile Route

Concha Barquero y Alejandro Alvarado

Universidad de Málaga y Festival de Málaga. Cine en Español (España)

Si bien las relaciones cinematográficas entre Europa y América Latina han sido tradicionalmente intensas, la evolución sociocultural y tecnológica de las últimas décadas ha propiciado la emergencia de un nuevo marco de creación, producción y distribución determinado por su carácter transnacional. Las implicaciones identitarias y culturales de estos procesos, y su reflejo en las estéticas, temáticas y modelos de producción y circulación del documental latinoamericano contemporáneo conforman un panorama de gran interés al que el Festival de Málaga, Cine en Español dedicó plena atención en su V Encuentro de Cine Documental. Bajo el título «Transnacionalidad y documental: caminos de ida y vuelta entre Europa y América Latina», y con la colaboración del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga, reunió durante un par de jornadas a académicos, críticos, programadores y cineastas en torno a un objetivo: reflexionar sobre los contagios y transferencias en el documental contemporáneo de las dos orillas del Atlántico. El presente monográfico recupera algunos de los temas discutidos en el V Encuentro de Cine Documental en una compilación de textos, artículos y entrevistas firmados por algunos de los investigadores, programadores y realizadores presentes en aquella cita.

Palabras clave

Documental, transnacionalidad, cine, Latinoamérica, Festival de Málaga

Although the cinematographic relations between Europe and Latin America have traditionally been intense, the socio-cultural and technological evolution of recent decades has led to the emergence of a new framework for creation, production and distribution marked by its transnational character. The identity and cultural implications of these processes, and their reflection in the aesthetics, themes and models of production and circulation of contemporary Latin American documentaries, make up a panorama of great interest to which the Festival of Malaga, Cine en Español, devoted full attention at its 5th Documentary Film Festival. Under the title "Transnationality and Documentary Filmmaking: Return Journeys between Europe and Latin America", and with the collaboration of the Aula Maria Zambrano of Transatlantic Studies of the University of Malaga, it brought together academics, critics, programmers and filmmakers for a couple of days around one objective: to reflect on contagion and transfers in contemporary documentaries on both sides of the Atlantic. This monographic recovers some of the topics discussed at the V Meeting of Documentary Cinema in a compilation of texts, articles and interviews, signed by some of the researchers, programmers and filmmakers present at that meeting.

Keywords

Documentary, transnationality, cinema, Latin America, Malaga Film Festival

Un breve vistazo al palmarés de cine documental de las últimas tres ediciones de un festival tan significativo en el panorama español y latinoamericano como es el Festival de Málaga. Cine en Español deja entrever títulos como *Ainhoa, yo no soy esa*, premiado con la Biznaga de Plata al mejor documental en 2018, *La balada del Oppenheimer Park*, reconocido con el mismo galardón en 2017, o *Paciente*, Biznaga de Plata al mejor director en 2016. Detrás de estos títulos figuran autores como Carolina Astudillo, Juan Manuel Sepúlveda y Jorge Caballero respectivamente, directores de sendas películas cuyos nombres suelen acompañarse de apostillas como «la cineasta hispano-chilena» (por Astudillo), «el director hispano-colombiano» (por Caballero) o «el mexicano que ha rodado su proyecto en la ciudad de Vancouver, donde estudió» (en referencia a Sepúlveda). Lo cierto es que, más allá de la simple repetición de una fórmula, esta clase de datos son efectivamente reveladores de una condición, la del creador transnacional, más o menos azarosa, definitiva o de una transitoriedad en permanente revisión, pero potencialmente determinante para sus motivaciones y, de manera paralela, para el recorrido de su obra.

La frecuente naturaleza transnacional del cine actual (y desde luego del de otras épocas, como podremos comprobar más adelante) excede evidentemente las prácticas documentales y se observan cada vez más contagios transnacionales en las distintas formas cinematográficas. La revolución digital y los procesos sociológicos y flujos migratorios de las últimas décadas han venido a incrementar la presencia en las pantallas de producciones transnacionales, en sus distintos sentidos. Así, la identidad híbrida de los cineastas parece ser la manifestación más obvia de la transnacionalidad en lo que al cine se refiere. Pero esta condición influye en todas las fases de la producción, y los intercambios y cruces que se derivan del origen de los directores pueden tener su reflejo en la creación misma, decantando temas, intereses o sensibilidades, pero también en el perfil de la producción y distribución, abriendo puertas con frecuencia a ciertas vías de financiación o a determinados modelos de circulación.

Es esa variedad de dimensiones en las que la transnacionalidad resuena y se expresa la que explica el creciente interés que suscita entre especialistas, críticos e investigadores. La atención a la naturaleza transnacional de autores y obras se hace notar en publicaciones especializadas, ciclos y programaciones, como si su mera mención fuese el síntoma de una progresiva toma de conciencia de su relevancia en la producción cinematográfica. El estudio de los cines transnacionales es el *leitmotiv* de grupos de investigación universitarios y proyectos de I+D+i. La publicación que acoge este monográfico,

Transatlantic Studies Network (TSN), y el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos (AMZET), que la promueve, constituyen claras muestras del vigor y la fundada curiosidad que despierta la transnacionalidad, más allá del cine, en todas las áreas de conocimiento.

Con esa misma inquietud, el Festival de Málaga dedicaba la edición de 2017 de los Encuentros de Cine Documental (en la actualidad, Málaga Docs) a las relaciones transnacionales de estos cines en el ámbito latinoamericano. De esta manera, el V Encuentro de Cine Documental en Málaga se celebraba el 23 y el 24 de marzo como parte de las actividades propias del festival, bajo el título «Transnacionalidad y documental: caminos de ida y vuelta entre Europa y América Latina». Con el auspicio del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga como entidad colaboradora, durante dos jornadas se reunieron para la ocasión en el rectorado mujeres y hombres del ámbito académico, productores, distribuidores, programadores, críticos, cineastas en su más amplia acepción, decididos a compartir experiencias e investigaciones, a formular preguntas y ampliar los límites de una noción, la de transnacionalidad, tan sugerente como eventualmente difusa. El formato, abierto al público general, dio cabida a derivas, preguntas y debates que no hicieron sino reforzar la impresión de que esquivar el intercambio transnacional resulta tarea imposible en el cine actual. Al tiempo, otra sensación era ampliamente compartida: la transnacionalidad parecía exceder los corsés de cualquier definición técnica para abrirse a interpretaciones, sentires y vivencias particulares.

El presente monográfico supone una ocasión para recuperar algunas de las reflexiones expuestas aquellos días en el Encuentro de Cine Documental, desarrollándolas y profundizando en ellas en otro formato. Los textos a los que da paso este prólogo están firmados por profesores universitarios, investigadores, cineastas y programadores que intervinieron en el encuentro pronunciando conferencias o participando en las mesas redondas, en las que se expuso y debatió en torno a diversas cuestiones relacionadas con los caminos de ida y vuelta del documental latinoamericano. Las generosas contribuciones de Moisés Salama, cineasta y miembro del equipo de dirección del Festival de Málaga, del programador José C. Ojeda, del crítico y periodista Antonio M. Arenas y de Joan Antúnez, director y programador, han sido también indispensables en la elaboración de este monográfico.

Las jornadas de marzo de 2017 abrieron con la conferencia inaugural de María Luisa Ortega, en la que la profesora de la Universidad Autónoma de Madrid sentaba las bases históricas y conceptuales de la noción de transnacionalidad y su expresión en

el cine documental. Ortega, que ha investigado ampliamente la cuestión y forma parte del equipo principal del proyecto «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: Argentina, España y México» (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2014-52750-P), propone en el texto con el que contribuye a este monográfico una aproximación al fenómeno desde la asunción de la casi inherente transnacionalidad del cine, que surgió ya históricamente como un fenómeno de permanentes transferencias globales de conocimientos, artefactos y personas. Con todo el rigor y también con la cautela necesaria para abordar un término como este, omnipresente en tantos ámbitos de estudio, María Luisa Ortega establece un amplio marco temporal que permite identificar constantes y rupturas en el desarrollo de una idea de transnacionalidad aplicada a los cines hispánicos, materializada en última instancia en una determinada evolución de los imaginarios, en las dinámicas de producción y circulación de las obras o en la vigencia de ciertos discursos o estéticas. En este sentido, la autora no deja atrás la especificidad del cine documental, tradicionalmente gestado en los márgenes industriales y formales, y cuya intersección con la naturaleza transnacional merece una especial atención.

Las tensiones aparejadas a la transnacionalidad se visibilizan al aplicar la vista microscópica. La dificultad para ofrecer definiciones estables y definitivas y la posible esterilidad de tal empresa revelan el carácter único de cada caso, las motivaciones y conflictos visibles en cada proceso. Desde su propia condición de transnacional, como peruano afincado en Madrid, el programador y director Fernando Vílchez incide, más allá de las facetas culturales y geográficas, en las vertientes emocionales y éticas de la producción, fruto del intercambio transnacional. Conocedor, pues, de las modulaciones que la distancia ejerce sobre la creación, a la que confiere una lucidez diferenciada, Vílchez se posiciona en el complejo lugar del *individuo transnacional* y se pregunta por la esencia de las películas a las que identificamos en esa categoría para después pasar a cuestionarse por la primera de las identidades en liza, la *nacional* (peruana en este caso). El fundador de Filmadrid escoge dos largometrajes documentales, *Del verbo amar* (1985), de la peruana Mary Jiménez, rodado en Bélgica, y *Eldorado XXI* (2016), de la portuguesa Salomé Lamas, rodado en la mina peruana de La Rinconada, para superar criterios como las fuentes de financiación, el origen del equipo técnico y humano o las localizaciones de rodaje como definitorios de la *nacionalidad* de una película. En cambio, Vílchez propone una idea de transnacionalidad más escurridiza e incierta, pero que reivindica inequívocamente, en la línea de la cineasta Mary Jiménez, el mestizaje como única identidad posible.

La frecuente naturaleza transnacional del cine actual excede las prácticas documentales y se observan cada vez más contagios transnacionales en las distintas formas cinematográficas

Sin dejar de complejizar el espacio transnacional de producción de cine documental en el ámbito latinoamericano, la investigadora Minerva Campos disecciona en su texto la cada vez más tupida red que conforman los festivales internacionales de cine como entidades financiadoras para proyectos cinematográficos en distintas fases de desarrollo. Resultantes de estas fórmulas, se pueden identificar buena parte de los documentales latinoamericanos que circulan justamente por las pantallas de festivales a lo largo y ancho del planeta. Provenientes en muchas ocasiones de Europa y Norteamérica, los fondos de financiación de los festivales se conceden y reparten de acuerdo con un sistema de selección determinado, que puede comenzar desde las primeras etapas de la escritura de un proyecto, y que favorece el intercambio entre cineastas y la alianza de coproducciones que *transnacionalizan* aún más el actual panorama documental de las dos orillas atlánticas. En su artículo, Minerva Campos repasa las distintas fórmulas de apoyo que los festivales ofrecen al documental latinoamericano en nuestros días, así como algunos de los títulos más significativos de los últimos años impulsados por estos fondos. Pero más allá del listado exhaustivo, la investigadora realiza un análisis crítico de este creciente sistema de apoyo al cine documental de autor para lanzar una alerta sobre los posibles riesgos derivados de la repetición de estas fórmulas, a saber: la creación de un cine a demanda de los festivales, la homogeneización estética y el diseño de identidades locales sucedáneas en favor de expectativas foráneas.

Complementando el texto de Minerva Campos, el siguiente artículo, titulado «Transnacionalidad es sinónimo de encuentro: coproducir para crecer», firmado por Moisés Salama y nosotros mismos, pretende ofrecer una panorámica de las posibilidades de financiación y coproducción entre Europa y Latinoamérica en lo que a cine documental se refiere. El texto propone un acercamiento a esta cuestión

a través de las intervenciones de tres de las invitadas a la mesa redonda «(Co)producción y transnacionalidad: ¿una realidad?» del Encuentro de Cine Documental: la española Elena Vilardell, secretaria técnica y ejecutiva del programa Ibermedia; Tanya Valette, docente y productora dominicana, coordinadora general de DOCTV Latinoamérica; y la productora alemana Bettina Walter, establecida desde hace años en Barcelona. La destacada experiencia de estas tres mujeres aporta a este monográfico una aproximación a las distintas formas en las que se configura el complejo proceso de financiación de una película documental. En este sentido, la trayectoria práctica de Walter sirve para sugerir algunas pistas sobre cómo afrontar una coproducción con América Latina, información que estimamos muy útil para aquellos lectores interesados en el tema. Junto a ello, se propone una evaluación de dos fondos públicos de apoyo de referencia dentro del espacio audiovisual latinoamericano: los programas Ibermedia y DOCTV, la nueva y esperanzadora ventana de visibilización del documental en Latinoamérica.

En este monográfico también se ha querido dar cabida a formatos menos académicos, replicando el carácter abierto de la revista *TSN* y de los Encuentros de Cine Documental que inspiran estas páginas. Joan Antúnez, director catalán afincado en Málaga, entrevista para este número a uno de los cineastas más influyentes y esenciales de su generación, el *hispano-venezolano* Andrés Duque. Para Duque la plurinacionalidad es una cuestión consciente de reafirmación. La híbrida autodenominación de *hispano-venezolano* es para el cineasta la reivindicación de un lugar al margen, en tránsito, una posición voluntaria y fructífera para la creación desde los parámetros de libertad habituales en la trayectoria de Andrés Duque. En la línea de una identidad fluida, sobrepasa la idea de transnacionalidad para asumir la plena identificación *trans* de su cine. En la entrevista, se revisa la filmografía de Andrés Duque y se apuntan las inquietudes que acompañan al director en sus proyectos en desarrollo, pero sobre todo aflora su pulsión por hacer cine desde una mirada que elige ser extranjera como planteamiento creativo y vital, entendiendo el cine como un viaje de aprendizaje y experiencia continua.

Cuba es el foco de atención de los dos siguientes textos. El país caribeño, con un rico patrimonio cinematográfico, plantea por sus particularidades políticas algunas de las paradojas más llamativas en torno a la transnacionalidad del documental hispanoamericano. El profesor Michael Chanan, toda una referencia en los estudios de documental en el ámbito anglosajón y latinoamericano, actualiza la propuesta de Julio García Espinosa y su ensayo *Por un cine imperfecto* (1969) para replantearse el papel

de la tecnología como herramienta de democratización en la producción de cine, en este caso documental, en la Cuba actual. Aun con limitaciones, el entorno digital ha favorecido también en el país la circulación y el acceso a películas provenientes de fuera de sus fronteras, lo que ha tenido su impacto en la producción independiente, que ve cómo las estéticas de los cines contemporáneos permean claramente el lenguaje desarrollado por los creadores cubanos, que reciben estas influencias como cualquier otro espectador/cineasta global. Sin embargo, los flujos no son en esta ocasión bidireccionales y los documentales cubanos encuentran su gran escollo en una dificultosa distribución. El texto de Lola Mayo ofrece por su parte otras aristas, complementarias, de la realidad actual de los cineastas cubanos. La guionista y productora española ha estado largamente vinculada a la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), en Cuba, donde ha sido profesora y coordinadora de la cátedra de Documentales. Su puesto en esa institución, una de las más prestigiosas en la enseñanza de cine de todo el espectro latinoamericano (e internacional) y cuya existencia explica muchas de las dinámicas de estos cines en las últimas tres décadas, le ha brindado a Lola Mayo una posición inmejorable desde la que contemplar y acercarse a la última generación de cineastas independientes cubanos (y no solo, pues la EICTV acoge, como espacio transnacional, a cineastas de todo el mundo). En unas páginas marcadamente personales y plenas de compromiso con la libertad de expresión y creación, Mayo comparte con el lector las vivencias e inquietudes de muchos cineastas jóvenes formados en la EICTV que, más allá de verse constreñidos en el ejercicio de la creación cinematográfica, sufren el riesgo real de la represión por motivos ideológicos. Para todos ellos y ellas, la transnacionalidad, concretada en el exilio o en la forzosa distribución de sus obras fuera de sus países de origen, es su única opción. El título del texto de Lola Mayo resulta bien elocuente: «El coraje de filmar cuando la patria no ampara».

Marta Selva es la autora del penúltimo texto del monográfico, que recoge y amplifica el espíritu de una de las mesas redondas del encuentro, titulada «Cuando la cineasta es mujer: una mirada de género al documental transnacional». La profesora y activista cinematográfica, cofundadora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, retoma la ya mencionada por María Luisa Ortega transnacionalidad connatural del cine para dibujar un arco temporal que abarca desde sus inicios (y en concreto, de las prácticas documentales) hasta la actualidad, y en el que Selva aplica una lógica integradora en la que conjuga la creación fuera de los límites de un cine androcéntrico trascendiendo

una cierta idea de transnacionalidad. Ese sentirse al margen, la mirada singular que corresponde tradicionalmente a las identidades híbridas no es sino el territorio y la actitud de la mujer cineasta, determinada a consolidar modos de representación diferenciados de los hegemónicos. El artículo de Marta Selva se puede leer como una lección magistral acerca del patrimonio fílmico construido por las mujeres a lo largo de la historia desde la postura crítica del feminismo.

Cerramos justamente estas páginas dedicadas a las relaciones entre cine documental y transnacionalidad con las reflexiones de una mujer cineasta. Mercedes Moncada es entrevistada para este número por José C. Ojeda y Antonio M. Arenas, que desentrañan algunas claves del mundo cinematográfico y

vital de esta directora sevillana que ha vivido media vida entre Nicaragua y México. Superando una visión maximalista de lo transnacional, Moncada prefiere reivindicar su idea de lo «local» como el espacio inequívocamente propio, aquel cuya universalidad pivota en torno al carácter intransferible de la mirada. Preguntada por su identidad híbrida transnacional, Mercedes Moncada responde examinando un sentimiento latente que impregna vivencias e incita su voz de cineasta. Los autores de la entrevista recuperan en este sentido unas palabras de Moncada en su intervención en el encuentro de documental: «No hay arraigo porque nunca hubo desarraigo». Esta aparente contradicción alimenta sin duda los fértiles caminos de ida y vuelta que se adivinan en el vibrante panorama del documental latinoamericano.

TRANSNACIONALIDAD Y DOCUMENTAL A TRAVÉS DEL ATLÁNTICO: PERSPECTIVAS DESDE LOS CINES EN ESPAÑOL

Transnationalism and Documentary Across
the Atlantic: Perspectives from Hispanic Cinemas

María Luisa Ortega

Universidad Autónoma de Madrid (España)

A partir de los marcos teóricos formulados por los estudios cinematográficos contemporáneos sobre lo transnacional, el artículo propone una proyección del concepto a la historia de encuentros, flujos y redes que conectaron discursos y prácticas documentales a un lado y otro del Atlántico. Esboza una cartografía de agentes (festivales, cineclubs, crítica, etcétera), entendidos como zonas de contacto, que permiten iluminar la dimensión transnacional de las actuales prácticas documentales en español como renovación de dinámicas del pasado.

Palabras clave

Transnacionalidad, cine documental, documental latinoamericano, documental español

Taking as starting point the theoretical framework on transnationalism formulated by contemporary cinema studies, this paper attempts to project the concept onto the history of encounters, fluxes and networks that have linked documentary practices and discourses across the Atlantic. It sketches a cartography of agents (film festivals, film societies, criticism, etc.), which are considered as contact zones, in order to cast light on the transnational dimensions of present-day documentary in Spanish as a makeover of past dynamics.

Keywords

Transnationalism, documentary film, Latin American documentary, Spanish documentary

El cine siempre fue transnacional. Esta afirmación inicial ubica nuestra reflexión en las páginas que siguen entre una perspectiva histórica de las prácticas fílmicas desde sus orígenes y los contemporáneos debates teóricos en torno a la naturaleza de lo transnacional. Considerando una primera acepción del término, que remite a fenómenos, prácticas y procesos (sociales, políticos, económicos, artísticos y culturales) que se generan o producen a partir de interacciones y flujos que traspasan los marcos y las fronteras nacionales, el cine articuló desde sus primeros años una red de interconexiones casi planetarias que movilizaron objetos (películas y aparatos), saberes y técnicas, imaginarios, artistas, técnicos y artesanos. Ejemplar hijo de su tiempo, exhibía la condición de una agencia híbrida entre lo humano y lo técnico, entre la tradición y la modernidad. Por una parte, prolongaba e intensificaba dinámicas de transculturación tradicionales, por las que los imperios y las guerras, las migraciones y los intercambios comerciales hicieron viajar lenguas, religiones, relatos y artefactos que se aclimataban y fructificaban con formas propias en diferentes territorios, unas veces al socaire de los poderes y otras desafiándolos. Por otra parte, participaba de las nuevas dinámicas de movilidad impulsadas por el capital y la industria en aceleración en las últimas décadas del siglo XIX. De hecho, el cine será uno de los agentes de la transformación de la percepción y de la experiencia del espacio y el tiempo en el cambio del siglo (Crary, 1990; Doane, 2002) asociados a las nuevas culturas urbanas, la modernidad tecnológica y la organización industrial, ámbitos donde la generación de estándares internacionales habilitó nuevos parámetros de relación entre los Estados.

La forma en la que las prácticas cinematográficas se articularon desde sus primeras décadas de desarrollo responde, además, a una segunda acepción semántica de lo transnacional vinculada al concepto de red, a una red multidireccional de flujos (de capitales materiales y simbólicos). Este concepto remite y visibiliza las polaridades y las asimetrías de poder en la producción, la circulación y la exhibición de filmes en el que industrias y creadores siempre jugaron sus bazas. Desde la financiación a la dimensión estética, las desigualdades y las tensiones entre lo local y global fueron agencia activa del cine. Las películas en el pasado, al igual que hoy, podían intensificar o difuminar (hasta borrar) las marcas de su origen, local y nacional, en su interpelación tanto a agentes de la industria como a los potenciales públicos (des)localizados.

A la luz de estas reflexiones iniciales cabría preguntarse, entonces, el porqué de la actualidad y omnipresencia del concepto de lo transnacional en muy diferentes esferas y tipologías de discursos

ocupados por lo cinematográfico. Como han señalado algunos balances contemporáneos sobre la cuestión (Lie, 2016), respondería, primero, a la sensación y experiencia compartidas, implementadas por el digitalismo, de vivir una era de interconexiones diferentes a las que caracterizaron el capitalismo clásico y tardío. En su dimensión cultural, la globalización, con sus flujos demográficos, financieros, tecnológicos y mediáticos, pareciera dibujar un diagrama caótico, de movimientos disyuntivos. En este contexto, habrían emergido y proliferado prácticas sociales y culturales que movilizan conscientemente las tensiones y asimetrías que entretienen lo local y lo global en dicha red, donde la posición de agentes y creadores se manifiesta a nivel productivo, estético y discursivo.

En el ámbito de la academia, como ha cartografiado Nadia Lie (2016), diferentes campos de las ciencias sociales y las humanidades adoptaron, desde los años noventa, perspectivas que relativizaron o prescindieron de lo nacional como marco explicativo para dar cuenta de estas nuevas experiencias y fenómenos, donde lo transnacional comienza a articularse conceptualmente como un artefacto teórico transhistórico. A diferencia del concepto postnacional, en boga en plena euforia globalizadora, lo transnacional no quedaría anclado a un período marcado por lógicas y prácticas que escapan al control de los Estados; a una etapa, por ende, disolutiva del estado-nación como instancia real determinante de lo sociopolítico, económico o cultural. En tanto marco interpretativo transhistórico, lo transnacional situaría lo nacional como entidad histórica y social, pero construida y mutable, sometida a fuerzas y tensiones, que se redefine en sus relaciones con otras unidades (geográficas, sociales, culturales, identitarias) mayores y menores. Así, aunque los actuales estudios realizados bajo la rúbrica de la transnacionalidad parecieran orientados hacia objetos y tiempos específicos, resulta más productivo pensar en ello como una perspectiva (no como un campo) que se ha alimentado de otros giros y corrientes transdisciplinarias contemporáneas, desde los estudios culturales y postcoloniales a los enfoques objetuales, materiales o posthumanistas. En suma, una forma de pensar el presente y repensar el pasado.

Esta perspectiva se ha mostrado especialmente fructífera en el campo de los estudios cinematográficos. En primer lugar, ha permitido revisar las dicotomías con las que se pensaban históricamente las relaciones entre Hollywood y los otros cines –los «cines nacionales» y el después denominado «World Cinema»–, y entre las prácticas comerciales hegemónicas y las otras (los cines experimentales, el documental, los cines de autor, etcétera). Al atender a interconexiones plurales y mutables, las pola-

ridades entre hegemonía y resistencia, prácticas dominantes y alternativas se complejizan. Las nociones de red, movilidad o flujos, intrínsecas al enfoque transnacional, también redefinen los clásicos problemas de «imitaciones e influencias» en términos de «negociaciones, resistencias y apropiaciones» respecto a modelos hegemónicos, mientras permiten visibilizar diálogos e intercambios transversales o multicéntricos que dibujan un mapa descentralizado, en el pasado y en el presente.

En este contexto, los cines hispánicos, los cines en español, se han convertido en lugar privilegiado desde el que pensar transhistóricamente la transnacionalidad. De ahí la prolífica producción académica en los últimos años. Desde el paradigma de los estudios culturales, los trabajos de autores como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, al igual que los ensayos de Carlos Monsiváis, nos enseñaron a mirar las identidades latinas como comunidades híbridas e imaginadas, no estructuradas bajo las lógicas del Estado, cuyos imaginarios compartidos fueron acrisolados por formas de producción cultural características de la modernidad, mediadas tecnológicamente¹. Desde esa base, investigadores como Marvin D'Lugo estudiaron los procesos de conformación de un Atlántico hispánico, de una identidad transhispana atendiendo al advenimiento del cine sonoro y otras industrias culturales asociadas a las tecnologías sonoras. Los denominados «filmes hispanos» producidos por compañías norteamericanas en los años treinta y los cines populares nacionales en la misma década habrían generado un entramado de estrellas, creadores, relatos, canciones y públicos, una red que movilizó e interconectó objetos, personas e imaginarios. Para D'Lugo todo ello aglutinó a comunidades geográficamente diversas, pero imaginadas en español, capaces de desafiar las fronteras políticas y estatales cuyas huellas pueden rastrearse en el cine contemporáneo (D'Lugo, 2005, 2009a y 2009b).

La potencialidad política y económica de estas comunidades no pasó desapercibida para los poderes estatales. En 1931 se celebraba en Madrid el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. En él se debatieron estrategias de protección, producción y distribución de los cines hispánicos con el fin de frenar la expansión norteamericana en el contexto de la recién inaugurada era del sonoro, cuando la lengua que aglutinaba a estas comunidades resultaba un factor estratégico (García Ferrer, 2001; Elena, 2005; García Carrión, 2011); también se habló del documental, bajo la rúbrica del cine cultural y educativo que en aquellos años lo amparaba (Or-

tega, 2013). En 1948, en la misma capital eximperial, tuvo lugar un II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, más estudiado desde la perspectiva transnacional (Díaz, 2016; Campos García, 2015), que reunió a los responsables de las cinematografías argentina, española, mexicana y cubana y que espoleó tanto las marcadas políticas de coproducción de la década de los años cincuenta como otros intercambios y flujos.

Los cines en español se han convertido en lugar privilegiado desde el que pensar transhistóricamente la transnacionalidad

Los estudios centrados en el cine contemporáneo, por su parte, han generado una nutrida batería de problemas, objetos, criterios y categorías para analizar (e incluso medir) la transnacionalidad cinematográfica hispánica. En 2013 Deborah Shaw identificaba tres ámbitos de estudio (modos de producción, distribución y exhibición transnacionales; directores transnacionales; y modos de narración transnacional) que daban cuenta de los objetos que se han venido estudiando: las estrategias de producción que cruzan fronteras en busca de financiación, actores y profesionales; las diferentes modalidades de circulación de las películas, en el circuito de festivales como *global arthouse cinema* o en el mercado global; la movilidad de los creadores; y las estéticas y narrativas que tematizan a diferentes niveles lo transnacional, inscriben identidades locales, híbridas o intersticiales, reafirman marcas de identidad nacional o se suman a las poéticas transnacionales del «cine de festival». No obstante, las categorías y las taxonomías no deben conducirnos ni a la reificación de los objetos de estudio ni a una laxitud del concepto transnacional que, aquejado de una inflación semántica debida a su uso excesivo, reduce su potencial analítico (Lie, 2016). De ahí que desde la perspectiva crítica y dialógica que sugeríamos anteriormente, el enfoque transnacional para el análisis de los cines contemporáneos no diluya, sino que complejice y tensione, problemáticas teóricas en torno a «lo nacional», dado que dicho concepto sigue operando en los marcos legislativos, en las estrategias estéticas y narrativas y en los

¹ Ver, por ejemplo, Monsiváis (2000), Martín Barbero (1987) y García Canclini (2004).

discursos de la crítica, la promoción y la programación en festivales (Campos Rabadán, 2016).

La mayor parte de los estudios sobre la transnacionalidad de los cines en español no trabajan con un foco específico en el documental. Cuando lo hacen, asumen ciertas de estas categorías y problemáticas como marco. A ellas deberíamos incorporar, en cualquier caso, la especificidad de una práctica audiovisual habitualmente situada en los márgenes de la industria y que en las últimas décadas ha desplegado estrategias de producción, estéticas y poéticas propias, aunque posiblemente insertas en similares tensiones y asimetrías que la ficción. Cualquier mirada se ve, además, condicionada por la producción teórica y crítica contemporánea sobre la no ficción audiovisual, que desde los años noventa explora la multiplicidad de formas en que se expresan identidades y subjetividades conformadas por experiencias de la pertenencia, genealógica y territorial, y que exhiben las huellas de los nuevos desplazamientos físicos e interconexiones digitales; analiza las maneras en que se enuncian las memorias y las historias (personales, familiares, locales, nacionales, transnacionales) entre el singular y el plural; y estudia las estéticas y discursos desplegados a partir de la apropiación y el trabajo sobre materiales heterogéneos con marcadores tecnológicos, temporales y afectivos donde se ponen de nuevo en juego las huellas de desplazamientos humanos y objetuales del pasado y el presente.

A partir de estas reflexiones iniciales, presentaremos ciertas zonas de contacto y de nodos que históricamente propiciaron encuentros entre los dos lados del Atlántico en torno a las prácticas documentales en español. A través de ellas pretendemos visibilizar en el pasado dinámicas que hoy se caracterizan como transnacionales y también identificar potenciales constantes y diferencias respecto al panorama actual.

«El cine —afirmaba Michael Chanan— ha sido transnacional desde sus inicios, y su alcance y funcionamiento se hicieron globales desde la década de los años treinta» (Chanan, 2006). La precisión temporal de la cita resulta especialmente significativa cuando hablamos del cine documental y pensamos en la articulación entre Europa y América. Durante los años treinta la circulación de películas no ficcionales en Europa y a través del Atlántico fue una realidad espoleada por dos campos de fuerzas, en ocasiones intercrucados. En primer lugar, las películas documentales viajan por el circuito habilitado por los cineclubs, las *film societies* y las ligas cinematográficas que nacieron en la década anterior, espacios de formación de los primeros públicos cinéfilos, transnacionales, y de futuros cineastas. En sus programas, la exhibición del cine de vanguardia iba resultando indisociable de los

alineamientos político-ideológicos que decantan la experimentación con el lenguaje hacia el documental. La segunda fuerza son los discursos e instituciones que, como aludíamos a propósito del congreso de 1931, definen el documental como un cine cultural y educativo, proclaman su valor para el conocimiento y reconocimiento mutuo entre los pueblos y reivindican, por ende, la creación de canales de distribución libres de aranceles y lógicas comerciales. La creación en 1928 del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa bajo el amparo de la Sociedad de Naciones (del que surgirían comités nacionales en diferentes países de Europa y América Latina²) venía inspirada por dicho ideal, aunque finalmente quedara en manos de la Italia fascista de Mussolini. Las consecuencias del flujo internacional de películas y discursos en estos años se harán visibles cuando el documental sea movilizado al servicio de la propaganda durante la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, momento en que los filmes evidencian un conjunto de estéticas y estrategias discursivas formuladas desde parámetros previos compartidos, y cuyas cualidades cinematográficas exhiben los posicionamientos ideológicos que se enfrentaron en las contiendas.

En los años cincuenta, películas y públicos siguen encontrándose, como lo hicieron en los treinta, en la red transnacional de cineclubs que ahora se expande, consolida y articula en federaciones nacionales, regionales e internacionales, a la que se suman cinematecas, cines universitarios e institutos culturales dependientes de las embajadas, generando flujos independientes de las lógicas del mercado internacional de distribución y exhibición comercial. Lo hace en un período en que el neorealismo y el realismo cinematográfico *tout court* avivan las discusiones de las comunidades cinéfilas sobre el presente y el futuro del cine³, reubicando las prácticas documentales dentro de los debates sobre hegemonía y resistencia que estallarían con los nuevos cines.

La expansión e influencia de estos circuitos y estos debates se muestra especialmente relevante en España y América Latina. El documentalista uruguayo Mario Handler recordaba sus tiempos de joven cineclubista en aquellos años describiendo una dieta omnívora de producciones francesas, soviéticas, italianas, alemanas, británicas o mexicanas, desde películas comerciales a filmes científico-técnicos; gracias a las proyecciones del Cine Club Uruguay, el Cine Club Universitario y la Cinemate-

²Sobre la participación española en el IICE, véase Alted Vigil (2016).

³Sobre estos debates en España y su relación con la defensa del documental como horizonte de la renovación de la cinematografía nacional, véase Ortega (2013).

ca, relataba, se familiarizaron con el movimiento angloamericano liderado por John Grierson (a Handler le interesarán especialmente los documentales del National Film Board de Canadá, que el escocés ayudaría a fundar) y quedaron impresionados por las películas de Robert Flaherty y de los holandeses Joris Ivens y Bert Haanstra, aunque admiraban sobre todo al sueco Arne Sucksdorff. Después entrarían en contacto con el cine directo con las películas de Jean Rouch, Chris Marker, Richard Leacock, Donn A. Pennebaker... (Handler, 1986).

En 1950 Eduardo Ducay organiza la Semana del Film Documental en el cineclub de Zaragoza con una selección realizada a partir de los materiales disponibles en España en «paso reducido». En ella quedaban reflejadas múltiples tendencias del documental internacional: desde las películas educativas de Disney y de la británica Mary Field a las cintas de George Rouquier, Alain Resnais o Willard van Dyke. Acompañando a la muestra, Ducay redacta un opúsculo donde por primera vez la tradición documentalista española –*Las Hurdes* de Buñuel (1933), los documentales firmados por Carlos Velo y Fernando G. Mantilla en los años treinta, *Boda en Castilla* de García Viñolas (1941) o las películas de Hernández San Juan filmadas en Guinea para Hermic Films– queda inscrita en el panorama y las tendencias expresivas del documental internacional. De hecho, analizados desde el presente, estos filmes y cineastas no pueden entenderse sin las dinámicas transnacionales esbozadas anteriormente, y la movilidad europea de creadores y películas que acuñaron las formas del documental clásico. Luis Buñuel, cineasta transnacional por excelencia, concibió su documental alineado con las estrategias de la Internacional Comunista; Velo y Mantilla habían impulsado la creación en 1933 del cineclub de la Federación Universitaria Escolar (FUE), vector de circulación del cine soviético cuya influencia era palpable en filmes como *La ciudad y el campo* (1934); y el reconocimiento a *Boda en Castilla* en el Festival de Venecia⁴, cuya estética era tan deudora de los cines fascistas como de la cinematográfica soviética, no era ajeno al hacer de su director de fotografía, Enrique Guerner (Heinrich Gärtner), exponente de las hibridaciones acrisoladas por los exilios y migraciones europeas en los convulsos años treinta.

⁴A pesar de que el archivo histórico del festival solo recoge, para su edición de 1941, la premiación con la Coppa della Biennale para *Marianela* (Benito Perojo, 1949), la prensa española da cuenta de la entrega el 25 de junio de 1942, en Madrid, de los trofeos conseguidos por la cinematografía española en el certamen otorgados a Utisa, por el citado largometraje de ficción, y a Hispania Tobis, por el cortometraje documental de García Viñolas (*Abc*, 26 de junio de 1942, p. 6).

El opúsculo de Ducay es un texto fundacional del debate en torno al realismo (y la realidad) que poblará las páginas de las nuevas revistas cinematográficas del período en España, como *Cinema Universitario*, *Objetivo* o *Film Ideal*, que multiplican exponencialmente el número de noticias y críticas dedicadas al documental, independientemente del espectro ideológico en que se ubiquen (Ortega, 2013). La *Revista Internacional del Cine* –publicada por la Iglesia católica en inglés, francés, alemán, italiano y español–, con corresponsales en veintiséis países, ofició sin duda como potente vector de transnacionalización. Su edición en castellano, con infinidad de noticias sobre películas, jornadas y proyecciones de cine educativo, cultural y documental, prestaba especial atención a las relaciones iberoamericanas. Este ámbito, el de las publicaciones y la crítica especializada, deviene así a partir de estos años en un nodo esencial en la red de flujos, de circulación de discursos y estéticas de películas no comerciales, muchas veces inaccesibles para sus lectores.

En 1955 Eduardo Ducay dirigía *Carta a Sanabria*, un documental representativo de otro ámbito significativo en la emergencia de discursos transnacionales en el documental: el cine industrial e institucional, que alimenta buena parte de la producción de la denominada por Roger Odin «edad de oro» del documental (Odin, 1998), figurando como uno de sus géneros estrella junto al dedicado a las artes plásticas. La modernización, la industrialización y sus tensiones con las formas de vida y culturas tradicionales, que fueran ya ejes del discurso documental en los treinta, aparecen en estos años como un patrón común recurrente en el cine europeo y en el cine latinoamericano sin que medie necesariamente en ello el flujo de películas. En el marco de dicho patrón, estas producciones (de encargo) permiten a los cineastas el esbozo de discursos sociopolíticos implícitos que irían explicitándose en la década siguiente.

A las zonas de contacto esbozadas se suma en esta misma década dorada del documental el nacimiento, a un lado y otro del Atlántico, de festivales especializados en prácticas «periféricas» respecto al largometraje ficcional. En 1954 nace el Festival de Documental y Cortometraje de Oberhausen (en su primera edición denominado de «cine educativo»); en 1955, el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE en Montevideo y el de Documental y Animación de Leipzig; y en 1959, el Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao, rebautizado después como Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje (el actual ZINEBI).

Este nuevo circuito va a movilizar tanto películas como a cineastas. Algunos festivales, como el

SODRE, tendrán un papel central tanto en el establecimiento de lazos entre América Latina con Europa y América del Norte como en la articulación cinematográfica de la región. En su edición de 1958, John Grierson fue el invitado de honor y se celebra un primer congreso de cineastas (del Cono Sur), considerado por la historiografía como uno de los hitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano. En dicha edición la exhibición de filmes (de Jorge Ruiz, Manuel Chambi, Nelson Pereira dos Santos, Patricio Kaulen o Fernando Birri) y los encuentros revelaron

Algunos festivales tendrán un papel central tanto en el establecimiento de lazos entre América Latina con Europa y América del Norte como en la articulación cinematográfica de la región

la vía hacia el cine de lo real que los cineastas de la región habían emprendido de manera independiente y plural en estilos, pero convergente en su potencia de transformación de las cinematografías latinoamericanas (Mestman y Ortega, 2014 y 2018). Esta conciencia, unida al viraje hacia el compromiso político, alcanzó su máxima expresión en la primera edición de la Muestra de Cine Documental de Mérida (Venezuela) en 1968, que acoge el segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, tras el primero celebrado en el Festival de Viña del Mar el año anterior. El crítico italiano Guido Aristarco presidió el jurado internacional de la muestra y sus valoraciones sobre los documentales proyectados perfilaban ciertas líneas del diálogo que se entablará, en los años siguientes, entre Europa y América Latina en torno a las prácticas y los discursos del cine político-militante (Ortega, 2016).

En la cartografía de redes que nos ocupa, Italia es, en los años sesenta, un nodo igualmente relevante, con el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante primero y, sobre todo, con la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro. Nacida en 1965, la muestra proponía un nuevo modelo de festival (seguido después por muchos otros) donde tan importantes serán las proyecciones como los encuentros anuales entre cineastas, críticos y productores para debatir sobre el presente y el fu-

turo de los nuevos cines. El de la agitada edición de 1968 llevaba por título «Cine latinoamericano: la cultura como acción» y se celebraba con motivo del estreno mundial de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, 1966-1968), documental y evento del que darían amplia cuenta revistas españolas como *Nuestro Cine* y *Film Ideal*. La valoración, cinematográfica y política, del emblemático documental del grupo Cine Liberación polarizaría a los críticos españoles, un debate en que se filtraban problemáticas asociadas al Tercer Cine y que, leído hoy a contrapelo, lidiaba con el potencial transnacional del concepto.

Como en el resto de Europa, el nuevo documental latinoamericano, que emergiera a finales de los cincuenta como cine independiente, comienza a llegar y a hacerse visible en España en los sesenta. Lo hace a través de la programación de los cineclubs y los festivales en el marco más general de recepción del Nuevo Cine. Así lo harán en 1966⁵ dos joyas del documental cubano: *Ociel del Toa* (Nicolás Guillén Landrián, 1965), premiada en Valladolid y alabada incondicionalmente por la crítica española, y *Now* (Santiago Álvarez, 1965), proyectada en Bilbao con una efusiva recepción entre el público, según relataban las crónicas. El cortometraje de Álvarez recibía la Medalla de Oro de la sección iberoamericana y filipina del certamen (*ex aequo* con otro documental cubano, *El ring*, de Óscar Valdés, 1966), cuyo segundo galardón recaía en otro cortometraje que guardaba no pocos parecidos formales y temáticos con *Now: Electro-shock* (1966), del chileno Patricio Guzmán, quien ese mismo año ingresaba en la Escuela Oficial de Cine de Madrid.

Gracias a la circulación de los filmes por festivales nacionales e internacionales y por las pantallas de los muy activos cineclubs y de otros eventos (como los «encuentros latinoamericanos» que se inauguran en 1966 en la Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey) se activa una red de discursos entre la crítica especializada y sus lectores en torno al cine latinoamericano, incluidas sus altamente significativas prácticas documentales. De ahí se deriva el hecho de que cuando, tras la muerte de Franco, el documental (político) latinoamericano pueda exhibirse «legalmente» en España, el cinéfilo español poseyera ya una amplia información sobre el devenir de los cines de lo real en la región. En 1976 el Festival de Cine de Autor de Benalmádena (nacido en 1969) programa un ciclo sobre cine de intervención en América Latina integrado casi en su

⁵ Ese mismo año se exhibe en el Festival de San Sebastián, fuera de concurso, el documental *Aysa* (Jorge Sanjinés, Bolivia, 1964) y compite en Valladolid *La pampa gringa* (Fernando Birri, Argentina, 1963).

totalidad por documentales, y al año siguiente rinde homenaje a Santiago Álvarez y al film *La hora de los hornos*. En 1975 nace el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, que en sus primeros años recupera documentales clásicos, como *Araya* (Margot Benacerraf, Francia-Venezuela, 1959) y *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, Colombia, 1972), sigue a cineastas como Álvarez y Handler, y dedica en 1979 un ciclo al documental nicaragüense. La programación de Filmoteca Española en la temporada 1976-1977 fue un privilegiado escaparate para el documental latinoamericano: proyecta las dos primeras partes de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, Chile-Cuba, 1973-1976), documentales del mexicano Paul Leduc, de los argentinos Raimundo Gleyzer y Jorge Prelorán y del colombiano Carlos Álvarez, y Santiago Álvarez presenta en persona una retrospectiva de su filmografía (Elena y Mestman, 2003).

A los vectores y zonas de contacto hasta ahora señalados debemos sumar la movilidad de los cineastas. En los años cincuenta y sesenta comenzarían desplazamientos geográficos entre América Latina y Europa motivados por la atracción de los nuevos centros de formación cinematográfica: el documentalista cubano Octavio Cortázar estudiará en la FAMU de Praga, escuela en la que recaló Mario Handler tras estancias formativas en Gotinga y Utrecht; Margot Benacerraf lo hará en París. Su documental *Araya* (1959) sería, según categorías contemporáneas, un filme a todas luces transnacional desde sus marcos de producción a sus dispositivos estético-discursivos: por una parte, era una coproducción franco-venezolana (originalmente locutada solo en francés) que contó con la colaboración técnica y humana de la Unidad Fílmica de la compañía petrolífera Shell, establecida por el británico Lionel Cole en 1952 en Caracas, para la que trabajarían, entre otros, el holandés Bert Haanstra y que constituía un nodo de una red transnacional interconectando múltiples geografías y los lenguajes comunes del cine industrial en el período; por otra, la obra proyectaba, sobre las salinas y los cuerpos de los trabajadores de la península venezolana que daba nombre al film, la plástica de las vanguardias europeas filtradas por la fotografía del mexicano Figueroa y por los discursos y narrativas del documental europeo de posguerra.

En las décadas siguientes a estos flujos se añaden las migraciones provocadas por los exilios. El movimiento físico de los cuerpos, con sus historias, bagajes y redes, articulará inusuales lazos de coproducción, y provocarán la inscripción y tematización progresiva de los desplazamientos en las obras. El primer documental de Patricio Guzmán tras *La batalla de Chile*, *La rosa de los vientos* (1982), será coproducido por Paraíso Films (España), el ICAIC

(Cuba) y la Universidad de los Andes (Mérida, Venezuela); los títulos siguientes de la filmografía del documentalista chileno, realizados entre 1982 y 1992, son producciones de Televisión Española, organismo que en la década de los años ochenta se convierte en providencial agente de sostén en las trayectorias de diversos cineastas latinoamericanos en la denominada «década perdida» de la cinematografía en la región. Entre los documentales señeros producidos por TVE en esta década, podríamos destacar *Todo es ausencia* (1983), primer documental y último largometraje del argentino Rodolfo Kuhn realizado en el mismo año de regreso de la democracia a su país. La misma cadena pública dará trabajo a Gerardo Vallejo, miembro del grupo Cine Liberación, cuando se vea obligado a dejar Argentina. El exilio en el país de sus ancestros propiciará un proyecto documental personal, *Reflexiones de un salvaje* (1978). En la narración del filme, la primera persona de Vallejo expresa el deseo de descubrir, con los ojos y el alma americana, esa lejana España que su abuelo tuvo que abandonar desde la condición de emigrante que ahora comparte con él. El pasado y el presente, movilizados por la historia familiar, se imbrican y contagian con relatos colectivos marcados por el hambre, la represión y la resistencia.

Algunos de los documentales realizados desde la experiencia del exilio son hoy recuperados e integrados en tradiciones que rearticulan lo nacional atravesado por lo transnacional. Ejemplo de ello serían los trabajos del argentino Carlos Echevarría realizados al amparo de la Escuela de Cine y Televisión de Múnich, donde se forma como documentalista tras abandonar el país con la dictadura. Una retrospectiva programada en el BAFICI en 2005 descubre a jóvenes cineastas y críticos su trayectoria y, sobre todo, un impresionante film, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1984-1987), coproducido por el INCAA en la recién retornada democracia. La sombra de esta película sobre el documental argentino contemporáneo ha sido recurrentemente aludida por cineastas, críticos y académicos. Sus trabajos también exhibían la tematización estética del exilio y el regreso, en un viraje hacia la subjetivación de lo político que se expresará rotundamente en *Chile: la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, Francia-Canadá-Chile, 1997). La irrupción del sujeto enunciador adoptando diferentes modulaciones del yo que deviene, desde finales de los ochenta hasta nuestros días, en *lingua franca* globalizada del documental hunde una de sus raíces en estas experiencias y narrativas del retorno, como las que encontramos en los regresos de Carmen Castillo desde Francia a Chile, en *Calle Santa Fe* (2007), o de Mario Handler desde Venezuela a Uruguay, en *Decile a Mario que no vuelva* (2007).

A la luz del paisaje esbozado, las contemporáneas dinámicas y ejes de transnacionalización del documental en español pueden leerse como prolongaciones de una larga historia, aunque con zonas de contacto y redes (de cineastas, filmes, capitales, espectadores) más densas, tupidas y complejas. En los años ochenta aparecen nuevos festivales especializados (Cinéma du Réel, el IDFA o Yamagata) que contribuyen decisivamente a la

Las contemporáneas dinámicas y ejes de transnacionalización del documental en español pueden leerse como prolongaciones de una larga historia

transnacionalización de estéticas y lenguajes en un amplio espectro, desde estilos televisivos a autorales y experimentales. Con la llegada del nuevo siglo la red se expandirá de manera exponencial por todas las geografías. Mientras, el documental comienza a competir con la ficción, primero en los festivales de cine independiente, luego en todos los demás. Los festivales en el siglo XXI dejan de ser escaparates previos a la distribución: se convierten en una pantalla más y en agentes de financiación⁶. Sundance crea un primer fondo de financiación para documentales en 2002, que después diversifica con convocatorias orientadas por áreas geográfico-culturales específicas, como una suerte de jerarquización del World Cinema; en 1997 lo hará el IDFA con el Jan Vrijman Fund, que desde 2009, a través de la Bertha Foundation, se especializará en la financiación de documentales de países «en desarrollo», que incluye a América Latina. A ello se suman los foros de coproducción convocados en el marco de estos eventos. En el caso que nos ocupa, encontraríamos desde el Fórum de coproducción internacional del DocBuenos Aires, dentro del mercado Ventana Sur (organizado por INCAA en cooperación con el Marché Du Film del Festival de Cannes) a las ayudas a la postproducción de Cine en Construcción (2002), iniciativa conjunta del Festival de San Sebastián y los encuentros de Cinelatino de Toulouse.

⁶ Remitimos al artículo de Minerva Campos Rabadán, en esta misma publicación, para un análisis pormenorizado de estas fuentes de financiación para el documental en el circuito de festivales.

Las películas presentadas en sección oficial de documentales en Toulouse, una de las citas anuales imprescindibles del cine latinoamericano en Europa, exhiben en los últimos años las huellas de estas nuevas redes de financiación, de encuentros entre cineastas y productores en talleres, foros y seminarios, y de las migraciones de los creadores. En los créditos de producción, los nombres de las naciones se conjugan en infinitas y sorprendentes combinaciones. En la edición previa a la escritura de este texto (17-26 de marzo de 2017) se presentaba el último trabajo de la chilena Maite Alberdi, *Los niños*, realizado con fondos de Sundance, Tribeca y del Consejo Nacional de la Televisión chilena. El año anterior circulaba por los festivales su cortometraje *Yo no soy de aquí*, codirigido junto a una cineasta lituana, coproducido entre Chile, Lituania y Dinamarca y nominado al Premio del Cine Europeo como mejor cortometraje. El cuerpo y la desmemoria de su protagonista, Josebe, perfila una transnacionalidad paralela a la de las agencias financiadoras, que conecta tiempos, microespacios y lenguas: el pasado y el presente, Rentería y Santiago de Chile, el castellano y el euskera. El retrato como dispositivo conecta este pequeño filme con una riquísima y potente tendencia en el documental hispano-latinoamericano contemporáneo de representaciones tentativas, fragmentarias, de sujetos esquivos que nunca llegarán a revelarse por completo. Aunque la filmografía de Alberdi va revelando un sello absolutamente personal como retratista de una punzante cotidianidad.

La trayectoria de la cineasta hispano-nicaragüense Mercedes Moncada⁷ es igualmente ejemplar de estos nuevos circuitos de financiación, de circulación y de legitimación del documental contemporáneo. *El inmortal* (México-España, 2005) contó con financiación del Jan Vrijman Fund del IDFA y del Sundance Documentary Fund, que ya apoyó la producción de su primer filme *La pasión de María Elena* (2003) y lo hará también con *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Guatemala-Nicaragua-México, 2012). Pero también visibiliza la apuesta de productoras locales por los cines de lo real, como la andaluza La Zanfoña, detrás de la coproducción de *La sirena y el buzo* (México-España-Nicaragua, 2009) y de su último largometraje, *Mi querida España* (2015), una película cuya revisión de la historia del reinado de Juan Carlos I a través del archivo televisivo del periodista Jesús Quintero adquiere una perspectiva, localmente situada, sobre lo político donde los recursos formales y discursivos son

⁷ Para un perfil ampliado de Mercedes Moncada, consultar la entrevista realizada a la cineasta por José C. Ojeda y Antonio M. Arenas.

alimentados por la cultura y sabiduría popular que encarnan las chirigotas del carnaval de Cádiz. Sus documentales, al igual que los de Alberdi, demuestran que estas redes posibilitan la construcción de estéticas personales y diferenciales, autorales, que escapan a la modelización y las tendencias del circuito de festivales. En el caso de Moncada, una sensibilidad reconocible en el maridaje del testimonio y la alegoría, del cuento, y la integración de otros dispositivos, como la primera persona o el archivo, con los que construye hormas diferentes y siempre aquilatadas a las historias y las vidas atravesadas por la guerra y la política.

A la intensificación de contactos, intercambios y flujos han contribuido los nuevos espacios de formación especializada. Al otro lado del Atlántico, la especialidad en dirección documental de la Escuela de San Antonio de los Baños ha constituido un intenso nodo de encuentros entre cineastas latinoamericanos, peninsulares y de otras geografías. En esta orilla, los másteres en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra y de la Autónoma de Barcelona, nacidos ambos en 1997, han sido significativos agentes de diálogo estético-discursivos.

En la edición de 2015 del Festival de Málaga, el máximo galardón de la sección documental fue otorgado a *El gran vuelo* (2014), de la chilena Carolina Astudillo, egresada del máster de la Autónoma de Barcelona. El filme parte de preocupaciones originarias de su adolescencia bajo la dictadura y su juventud universitaria en Chile (la identidad femenina, la represión y la militancia política) que proyecta en una historia localizada en su actual radicación, Barcelona. Lo hace con estrategias estético-discursivas propias de los lenguajes transnacionalizados del documental contemporáneo: la apropiación y la reflexión sobre los archivos, la escritura epistolar o el aliento del thriller en torno a la desaparición. Algunos años antes el mismo reconocimiento había recaído en *Cuchillo de palo* (2010) de la paraguaya Renate Costa, formada en San Antonio de los Baños y en el máster de la Pompeu Fabra. Producido por Estudi Playtime, el filme, que podríamos inscribir en las narrativas del retorno aludidas, destila numerosos *topoi* de los estilos globalizados: la enunciación en primera persona, la búsqueda, los silencios, las dudas sobre el proceso...

Podríamos seguir enunciando polos, nodos y territorios que han reactivado las interconexiones transnacionales de los cines de lo real: las nuevas sinergias entre la crítica, la programación y el comisariado, entre estos espacios y la academia, la naturaleza transfronteriza (en términos institucionales) de la creación audiovisual no ficcional contemporánea, las plataformas digitales de distribución, las asociaciones de documentalistas, las pequeñas productoras locales especializadas o que apuestan con

decisión por la no ficción (Estudi Playtime, Intropia Media, Cine-Ojo, etcétera). O volver sobre nuestros pasos para trazar otros itinerarios y redes posibles a través de figuras como las de José María Berzosa y su filme *Pinochet et ses trois généraux* (2003).

Pero terminaremos con un interrogante derivado del horizonte utópico que John Hess y Patricia Zimmerman dibujaron hace veinte años en su *Transnational Documentaries: A Manifesto* (1997). En él reflexionaban sobre la potencialidad de un transnacionalismo radical que rematerializara y repolitizara las identidades diferenciales que el transnacionalismo corporativo (económico y mediático) neutralizaba como mercancías. Cartografiaban entonces prácticas documentales que dibujaban ese horizonte por utilizar estrategias que hoy caracterizan a buena parte de los filmes que se producen y circulan por las redes esbozadas: el *detournement* situacionista sobre materiales apropiados, las subjetividades corpóreas que negocian sus identidades en los intersticios de las fronteras (nacionales, de género, de clase, de raza) y la reivindicación de lo emocional como nueva matriz epistémica para la aproximación a lo real. Cabría preguntarse, después de todo ello, por los públicos, por las comunidades de espectadores que estas prácticas habrían articulado en espacios transitivos a la recepción (física o virtual) condicionada por los festivales, la crítica o la cinefilia. Por las formas en que los filmes son activados en el espacio público por las acciones de apropiación, negociación y redifusión de diferentes comunidades que se constituyen desde la interconexión de territorios físicos y digitales, desplazamientos geográficos e identidades múltiples.

Fuentes y bibliografía

- Alted Vigil, A. (2016): «La participación española en el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934)», en Alicia Alted Vigil y Susana Sel (coord.): *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 13-29.
- Campos García, Y. (2015): *Noticias de parientes lejanos. Cine mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Directores: Marina Díaz y María Luisa Ortega.
- Campos Rabadán, M. (2016): *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de Festivales. El caso de América Latina* (tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid. Directores: Manuel Palacio y María Luisa Ortega.
- Chanan, M. (2006): «Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism», en Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.): *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflowers, pp. 38-52.

- Crary, J. (1990): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: Mass, MIT Press.
- Díaz, M. (2016): «Navegar por el frío mar Atlántico. España y los ensayos de un cine transnacional español (1948-1962)», en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n.º 51, pp. 39-52.
- D'Lugo, M. (2005): «Volver o la contra-memoria», en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 28, pp. 77-93.
- (2009a): «Aural Identity, Genealogies of Sound Technologies, and Hispanic Transnationality on Screen», en Natasa Durovicova y Kathleen Newman (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*, pp. 160-185. Nueva York: Routledge.
- (2009b): «Across the Hispanic Atlantic: Cinema and its Symbolic Relocation», en *Studies in Hispanic Cinemas*, n.º 5, 1-2, pp. 3-7.
- Doane, M. A. (2002): *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge Mass., Londres: Harvard University Press.
- Elena, A. (2005): «Cruce de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina», en *E-excellence*, pp. 1-41. www.liceus.com
- Elena, A., y Mestman, M. (2003): «Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España», en Paranaguá, P. (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, pp. 93-108.
- García Canclini, N. (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Carrión, M. (2011): «Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931», en Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente y Rebeca Saavedra Arias (coords.): *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, p.15.
- García Ferrer, A. (2001): «1931: El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 617, pp. 57-68.
- Handler, M. (1986): «Mario Handler. Starting from Scratch: Artisanry and Agritprop», en Julianne Burton: *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press.
- Hess, J., y Zimmermann, P. (1997): «Transnational Documentaries: A Manifesto», en *Afterimage*, febrero, pp. 10-14.
- Lie, N. (2016): «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto», en Robin Lefere y Nadia Lie (eds.): *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, pp. 17-35.
- Martín-Barbero, J. (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.
- Mestman, M. y Ortega, M.ª L. (2014): «Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies», en Zoë Druick and Deane Williams (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. Londres: Palgrave-Macmillan, BFI, pp. 223-238.
- (2018): «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica», en *Cine Documental*, 18, pp. 172-204. <http://revista.cinedocumental.com.ar/indice-18/>
- Monsiváis, C. (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Odin, R. (1998): *L'âge d'or du documentaire. Europe: Années cinquante*. París: L'Harmattan.
- Ortega, M.ª L. (2013): «Realismo, documental y educación ciudadana en España», en *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, diciembre. <http://ccec.revues.org/4857>
- (2016): «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», en Mariano Mestman (ed.): *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, pp. 355-394. Buenos Aires-Madrid: AKAL-Interpares.
- Shaw, D. (2013): «Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema», en Stephanie Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, pp. 47-65. Londres: Tamesis Books.

Financiación

Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: Argentina, España y México» (Ministerio de Economía y Competitividad, CSO2014-52750-P).

DE EUROPA A PERÚ: LOS CASOS DE MARY JIMÉNEZ Y SALOMÉ LAMAS DESDE UNA PERSPECTIVA TRANSNACIONAL

From Europe to Peru: the Cases of Mary
Jimenez and Salome Lamas from a
Transnational Perspective

Fernando Vilchez Rodríguez

FILMADRID Festival Internacional de Cine de Madrid (España)

La perspectiva transnacional se ha implantado en los últimos años como una útil herramienta para poder reflexionar sobre las prácticas cinematográficas de la contemporaneidad. En este artículo, se pone el foco sobre la obra de la peruana Mary Jiménez, afincada en Bélgica, y sobre la portuguesa Salomé Lamas, quien en 2016 viajó hasta Perú para registrar a los mineros olvidados de La Rinconada. En ambos casos la nacionalidad de sus respectivas películas emerge como una cuestión ambigua que revela las tensiones entre los procesos de financiación y las motivaciones personales y ambiciones artísticas que podrían acercar a estas creadoras hacia una esfera autorial. Tanto *Del verbo amar* (1985), en la que la propia Jiménez se reencuentra con la ciudad de Lima, como *Eldorado XXI* (2016), en la que Lamas actualiza la legendaria búsqueda del oro, nos remiten a la fértil y al mismo tiempo conflictiva polisemia de la que se caracteriza el concepto transnacional.

Palabras clave

Cine transnacional, Europa, América Latina, Perú, Mary Jiménez, Salomé Lamas

The transnational perspective has been established in recent years as a useful tool to reflect on the contemporary cinematographic practices. In this article, the focus is on the work of Peruvian filmmaker Mary Jimenez, based in Belgium, and Portuguese Salome Lamas, who traveled to Peru in 2016 to register the forgotten miners of La Rinconada. In both cases the nationality of their respective films emerges as an ambiguous question that reveals the tensions between funding processes and the personal motivations and artistic ambitions that could bring these creators closer to an authorial sphere. Both *Del verbo amar* (1985), in which Jimenez returns to the city of Lima, and *Eldorado XXI* (2016), in which Lamas updates the legendary search for gold, refer us to the fertile but controversial polysemy of which the transnational concept is characterized.

Keywords

Transnational cinema, Europe, Latin America, Peru, Mary Jimenez, Salome Lamas

I

Día 28 de diciembre, 2016. Estoy a mitad de la noche, repasando los anuncios que han venido divulgando los festivales de Róterdam y Berlín en las últimas horas. Ambos festivales son paradas esenciales para cualquier programador de cine. Seleccionar bien qué películas veremos y cuáles dejaremos de lado es una decisión fundamental. Estoy en plenas cavilaciones cuando recibo el correo de Concha Barquero invitándome a participar de una mesa en el festival de Málaga donde propongamos nuestra particular ruta de ida y vuelta entre Europa y Latinoamérica por el documental actual desde la perspectiva de lo transnacional.

Varias preguntas me surgen al recibir tal invitación. La principal: ¿cómo hablar de lo transnacional? ¿Existe una definición precisa de ese término? En los últimos años he leído por varios lados sobre esto, lo transnacional, quizás como parte de esa ola que el prefijo *trans* ha impulsado hacia un sitio especial. Lo *transgénero*, las *transmutaciones*, lo *transnacional*. Conceptos de hace apenas unas décadas que ya se han vuelto fundamentales en las publicaciones, en los congresos, en los festivales. Y es lógico: si no se exponen y debaten ahí, ¿dónde? Mi duda surge al terminar cayendo en aquello que me distancia del mundo académico: generar (más) nuevo ruido que aporte poca o ninguna luz sobre este concepto.

Mientras releo la invitación pienso en mi propio lugar dentro de este escenario. Soy peruano, pero vivo hace nueve años en Madrid. Llevo siete años

programando en festivales, primero en Perú, luego en España. He llevado muchísimas películas europeas a Lima. He traído pocas películas latinoamericanas a Madrid. A veces he tenido la fortuna de ser un pequeño vínculo entre cineastas de uno y otro lado, amigos que han querido (y logrado) filmar sus películas en uno y otro lado. Yo mismo, a pesar de vivir en Madrid, he hecho todas mis películas en y sobre Perú. Durante mis viajes a Lima, mi casa allá ha servido de hogar para varios cineastas españoles. En Madrid, mi piso ha albergado a una veintena de cineastas latinoamericanos a lo largo de estos años. En ese tiempo la conversación sobre qué es hacer cine de uno o del otro lado, qué significa pensar, producir y exhibir cine con un pie en cada continente han sido preguntas recurrentes que hemos respondido a veces con esperanza, otras con cinismo y también con desencanto. Posiblemente sea ese mi lugar en el escenario, la pequeña parte de un puente entre dos mundos que se parecen demasiado, aunque a veces no lo deseen.

¿Y cuál es el lugar de donde parten los que participan activamente de este intercambio cultural, geográfico y emocional? Es casi medianoche de este 28 de diciembre. Releo las noticias del día, centrándome especialmente en las que llegan de América Latina. En Cuba la recesión está empujando a Raúl Castro hacia un giro reformista (o al menos es lo que *El País* desea). En México el Gobierno planea revisar su estrategia armamentista contra los narcos, ya que cada vez que invierten en armas estas se pierden y terminan pasando al bando contrario. Llevan una década alimentando al enemigo. Uruguay: fallece a los noventa y un años Gregorio Álvarez, el último dictador de ese país. Noticias desde Perú: se crea por fin un registro público de fosas. Los familiares de los trece mil desaparecidos por la guerra interna entre el terrorismo y las Fuerzas Armadas tienen aún una luz de esperanza para hallar noticias de los suyos. Revolución. Narcotráfico. Dictadura. Terrorismo. ¿Tendrá algo que ver la manera en que consumimos las noticias con el hecho de que en los festivales europeos la mayoría de películas latinoamericanas tengan que ver con temas sociales, con crisis socioeconómicas, con violencias permanentes y heredadas? ¿Significará algo que las fotografías vinculadas a América Latina muestren siempre selvas, ríos, Andes, desiertos? Me da curiosidad pensar qué harían los programadores europeos con una película latinoamericana sin mayor pretensión que ser, digamos, una simple comedia de ciudad, una película que no hable (explícitamente) de dolor, de memoria o de cargas históricas a sus espaldas. ¿Será eso lo que buscan productores y cineastas europeos al viajar a América Latina para nuevos proyectos? ¿Y qué sería lo contrario? ¿Qué buscan (buscamos) los latinoamericanos al venir hasta Europa?



Cartel de la película *Del verbo amar* (1985), de Mary Jiménez.

No pierdo el tiempo buscando las noticias que llegan a Perú sobre España. Principalmente porque sé lo que encontraré: nada. Las únicas noticias que llegan allá tienen que ver con los resultados de La Liga y poco más. Miento: en todas las tiendas está el *¡Hola!* del mes. Mi familia conoce el nombre de las infantas. Algunos amigos conocen el nombre de los famosos de la farándula española. Otros me preguntan por Podemos, si es posible replicar algo así en Perú. Pablo Iglesias, Sara Carbonero, Rafa Nadal, Sergio Ramos. América Latina y Europa son esos vecinos que se reconocen como parte del mismo condominio, que se saludan, que hablan el mismo código, que se sienten (de cierto modo) aliados frente a los vecinos del exterior. Pero, en el interior, son esos vecinos que se vigilan recelosos, se observan de cuando en cuando, a veces de reojo, otras sin pudor, intentando saber cómo terminan las historias que cada uno se ha creado sobre el otro. Somos esos primos de Navidad que reconocemos como familia, a los que atendemos algunas veces al año y de los que esperamos que mantengan sus roles. Uno, el artista, el intelectual, el irónico. Otro, el espíritu libre, salvaje, exótico. Y a veces, de cuando en cuando, uno quiere intercambiar roles y llama a su primo para salir con él y así contagiarse un poco de su espíritu. Algo así debe de ser lo transnacional.

Es pasada medianoche. Me tomaré un tiempo y recién el 2 de enero de 2017 respondo a la invitación de Concha Barquero. La respuesta, está claro, es: «Acepto encantado».

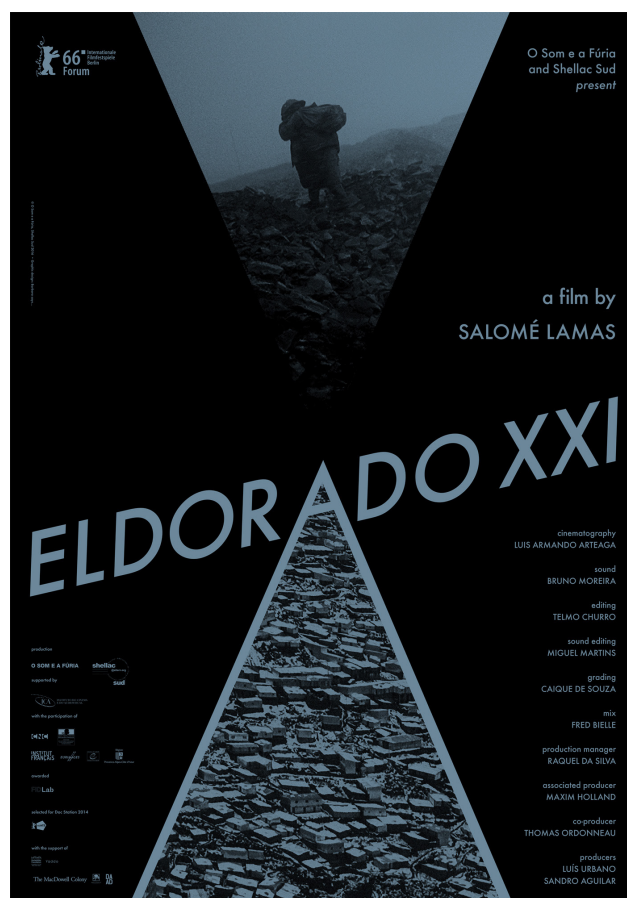
II

En la mesa dedicada a lo transnacional hablo de dos cineastas. Ambas involucran a Perú, la peruana Mary Jiménez y la portuguesa Salomé Lamas, dos directoras que en los últimos años han viajado de Europa a Perú para realizar sendas películas en mi país (en el caso de Mary Jiménez, esa ha sido una constante en las últimas décadas de su vida). Ambas son cineastas cuya obra sigo con entusiasmo y admiración. Ambas cruzan océanos enteros, física y/o anímicamente, para filmar lo que su espíritu les exige. Ellas invitan a plantear la inevitable pregunta de lo transnacional. ¿A qué nos referimos con eso? ¿A una condición geográfica? ¿A una condición económica, de fondos de producción? ¿A una perspectiva emocional? ¿A todo eso a la vez?

La duda crece cuando recuerdo que soy peruano y en mi país ya tenemos una conflictiva tradición con un tema recurrente en nuestras discusiones: «¿Qué es el cine nacional? ¿Qué es, mejor dicho, el cine peruano?». Nosotros no lo tenemos claro. De hecho, nos peleamos continuamente por ello. Tenemos grandes problemas para hablar de lo nacional

y ahora, además, debemos dilucidar lo que es el cine transnacional. Desde luego, no creo que sea un problema únicamente del cine peruano. Somos complicados, pero no tanto.

Du verbe aimer (*Del verbo amar*, Perú/Bélgica, 1985) es la ópera prima de Mary Jiménez. En su afiche de promoción vemos el rostro de una joven Mary ubicada casi frontal a la cámara, charlando con un señor que da la espalda a la misma. Debajo de esa imagen se lee la frase *Pour retourner au Pérou, je me suis cachée derrière l'alibi d'un film* («Para volver a Perú, me oculté en la coartada de estar haciendo una película»). Desde aquí ya el tema de la nacionalidad cobra una presencia inusual. Jiménez, una joven peruana que se muda a Bélgica para estudiar cine, regresa con un equipo europeo para filmar este documental y reencontrarse así con su historia familiar y, de ese modo, con su país. El equipo está conformado por Lizette Nagy (ayudante de dirección), Rémon Fromont (fotografía), France Duez y Suzanne Reneau (montaje) y Patrick Ghislain (mezclador de sonido). Ninguno de ellos es peruano. Tampoco la productora, Carole Courtoy. La película está hablada en francés (excepto las escenas en que Mary Jiménez charla con sus familiares y amigos de



Cartel de *Eldorado XXI* (2016), de Salomé Lamas.

la familia). Además, es distribuida por el Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles. Es decir, tiene todos los elementos de una película europea. Y, sin embargo, no encuentro una película más peruana que esta.

Para hacer esta película, Jiménez regresa a Perú tras la muerte de su madre. En ese retorno se reencontra con un país desigual, caótico, contaminado, esquizofrénico. A los pocos minutos ya se puede reconocer ese Perú de los años ochenta, un Perú peligroso y hostil para cualquiera, aún más para los visitantes. Sin embargo, al igual que los gallinazos locales, esas tradicionales aves negras de Lima que sobrevuelan la basura de la costa para sacar alimento de lo putrefacto, Jiménez es capaz de hallar hermosura en tan agreste lugar, gracias a su mirada aguda y delicada.

El crítico cinematográfico Emilio Bustamante (2013), responsable de rescatar del olvido la obra de Mary Jiménez¹, escribe estas palabras sobre la película (p. 178):

El primer recuerdo infantil de la cineasta (que nació y vivió en la sierra hasta los seis años de edad) es el de la cordillera de los Andes bañada por una luz solar que la vuelve traslúcida. Las sensaciones asociadas a esa imagen son de belleza, inmensidad e inclusión («yo estoy dentro de ella, de una cosa bella, más grande, que me hace bien»); el primer sonido que guarda en su memoria es el del agua de un río que corría bajo la ventana de su cuarto. Aunque la narradora afirma no recordar a su madre en los Andes, la evocación de la cordillera, la luz y el río parece aludir al cuerpo materno del que aún no se había separado. Luego de la individuación, sin embargo, el amor hacia la madre estará marcado por dolorosas experiencias. La narradora confiesa que en un momento de su vida asume que deberá trabajar para ser amada, es decir, para ser readmitida por ese todo anhelado que es la madre. El viaje de la narradora a Bruselas para estudiar cine está motivado por el deseo de complacer a la madre con sus películas. La muerte de su progenitora frustra la esperada reconciliación y la cineasta regresa únicamente para contemplar una tumba.

En efecto, la memoria de la cineasta viaja saltando entre los inconmensurables espacios andinos a una Lima gris y amenazadora. Y resulta maravilloso cómo ese Perú contrastado se convierte, gracias

¹Es importante recalcar la labor fundamental que ha realizado Bustamante en la difusión de la obra de Mary Jiménez. Recuerdo el año 2007, cuando el crítico me entrega unas cintas VHS algo defectuosas donde había copiado las películas de Jiménez, con autorización de ella, y las iba mostrando a quien pudiera escribir y divulgar escritos sobre esta cineasta que había pasado completamente desapercibida en Perú. Mi primera impresión fue de estar viendo algo único, sin igual en el cine peruano. De no haber sido por Bustamante, quizás aún hoy seguiríamos ignorando que en Bélgica vivía esta insólita cineasta peruana.

a Jiménez, a sus imágenes, a sus recuerdos y a su voz, en un lugar reconocible al que se puede llamar hogar. Esta obra belga, francófona, de vínculos claramente europeos, con ecos de Chantal Akerman, resulta siendo una película tan peruana, tan nuestra. Aún hoy veo las imágenes de *Del verbo amar* y la sensación de volver nuevamente a Perú está intacta. En cada visionado reconozco en ella una época: las calles, la ciudad, los autos, los caminos, los espacios y, sobre todo, los rostros. En esa película está condensado todo lo que significa para mí la Lima de mi infancia. No solo es una película eminentemente peruana, sino que, para mí, es la mejor película peruana que se ha hecho jamás.

Escribo a Mary Jiménez un email alrededor de estas cuestiones. Le escribo: «Supongo que sientes ese vínculo con Perú, más allá del tema familiar. ¿También existe un elemento emocional en relación a Bélgica? En esta y en tus siguientes películas, ¿te consideras hija de dos países?».

Mary me responde: «Tú hablas de *Del verbo amar*. Y sientes que es una película peruana. Yo no sé lo que es. Nunca tuve dinero del Perú. En ese sentido, no lo es. A veces incluyo el país de producción de modo más genérico. En *Del verbo amar* yo tampoco intento retratar una época. En todo caso una película es un ser cultural. Y yo soy peruana. Entonces es lógico que tú sientas al Perú en la película. Pero toda gestión de la identidad es difícil, porque en el fondo pienso que la identidad en sí misma es una idea falsa. Identidad es algo que es lo mismo y que se perpetúa en sí mismo. Y no somos así. Nada es así. No existe la identidad. Todos los seres culturales son híbridos, mezclas, mestizos. Felizmente».

Sus palabras me llevan a pensar de qué transnacionalidad hablamos en este caso. Reviso una vez más *Del verbo amar*, esta fascinante película belga por financiamiento y peruana por nostalgia. Recuerdo que en Bélgica está considerada dentro de los 20 mejores documentales del siglo XX y es, además, Patrimonio Nacional Belga. Jiménez, cuyos proyectos han sido financiados a veces por los propios hermanos Dardenne², sigue volviendo a Perú hasta el día de hoy para realizar nuevas películas. Pero quizás hoy ella hubiera calificado *Del verbo amar* como una película sencillamente belga. O no. Justamente en la lucha por conciliar la libertad y la pertenencia está el corazón de su obra.

²Como sucede con *La posición del león acostado* (2006) o la apasionante *Héroes sin rostro* (2012).

III

Tras su estreno mundial en la Berlinale 2016 y un exitoso paso por festivales como la Viennale, Hong Kong, el New Directors de Estados Unidos o tras ser exhibida en lugares como el Tate Modern de Londres, estrenamos en Madrid la película *Eldorado XXI* de la cineasta portuguesa Salomé Lamas, dentro de las sesiones mensuales de nuestro festival Filmadrid. La proyección fue el 24 de noviembre de 2016 en el Cine Estudio del Círculo de Bellas Artes y contó con la presencia de la directora. Casi dos años antes, el 16 de septiembre de 2014, Salomé Lamas me había enviado un email anunciándome que viajaría a Perú para rodar esta película. En ese correo me pedía consejo sobre cómo lidiar con el mal de altura en las montañas. Ella estaba viajando a La Rinconada, el asentamiento más alto del mundo, ubicado a cinco mil quinientos metros sobre el nivel del mar. Poca cosa. Luego de darle algunas recomendaciones que incluían pastillas, balones de oxígeno y mucho mate de coca, le hago una pregunta que me ronda buen rato: «¿Por qué quieres rodar en Perú?». Salomé me responde: «Porque La Rinconada está ahí. Esa es la explicación. Si La Rinconada estuviera en otro lugar, iría a ese otro lugar». Mi ya disminuido orgullo nacional se hizo aún más pequeño. Ella insistió: «Honestamente, no tengo ninguna conexión con Perú. Solo se ha dado así. Los lugares son muy importantes para mí. Quiero ir allá».

Sus palabras resultaban completamente comprensibles. Llegar a La Rinconada es como entrar a un espacio atrapado en otro siglo. Casi ochenta mil personas viven ahí, prácticamente todos dedicados a una minería vinculada más con la fiebre del oro que con una extracción racional. Como en los cuadros de Gustave Doré, vemos a los mineros subir y bajar escaleras y recorrer pasajes infinitos inmersos en la más luctuosa penumbra. La película se convierte así en un misterioso pedazo de realidad etnográfica. Hasta allí va Salomé a observar a los mineros olvidados y también a las «pallaqueras», las buscadoras de oro de la zona, las picapedreras que son llevadas a la autodestrucción al seguir la misma ilusión de los tiempos remotos: la búsqueda del oro. *Eldorado XXI* muestra lugares de mi país que nunca antes habían llegado a la pantalla grande. Está hablada en español, quechua y aymara. Además, el equipo es mayoritariamente peruano. Y, sin embargo, se reconoce como una película europea de inicio a fin. Su ficha la señala como una coproducción entre Portugal y Francia a cargo de las compañías O Som e a Fúria y Cosmodigital. Además, recuerdo sus palabras antes del rodaje: «No tengo ninguna conexión con Perú».

Tal y como hice con Mary Jiménez, le planteo a Salomé preguntas similares sobre dónde están

situadas ella y su película. Le escribo que hay momentos donde reconozco Perú como nadie antes lo ha observado. De igual modo, le cuento, nadie ha mostrado a las pallaqueras ni al resto de la comunidad de Puno como ella. «¿Tú crees que *Eldorado XXI* es, en cierto modo, una película peruana?», insisto, dos años después de nuestra primera conversación al respecto.



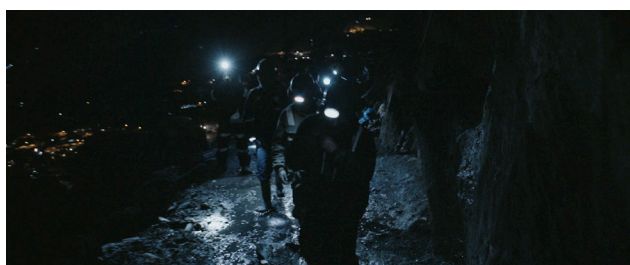
Fotograma de *Del verbo amar* (1985), de Mary Jiménez.

Salomé responde: «La “nacionalidad” de *Eldorado XXI* nunca ha sido una preocupación para mí. Es la primera vez que pienso al respecto. *Eldorado XXI* es una película hecha por tu pequeña amiga Salomé, por otras personas que trabajaron en la película y por las personas que son representadas en ella. Y ahora *Eldorado XXI* os pertenece a ti y a quienes la vean. Ese es mi modo de pensar. Además, esa película pudo haber sido rodada en África u Oceanía. No importa el país, sino el paisaje. Pero hablemos de nacionalidades. Oficialmente es una producción portuguesa-francesa. Diría que es peruana, pero no pedimos ningún fondo en Perú. Sin embargo, si me apuras ahora a elegir una nacionalidad para la película, más allá de formalidades, diría que es peruana. Claro que esto no lo pondría en los créditos. No creo tener ese derecho. Pero me ha alegrado mucho leerlo y sé que estoy dando una respuesta honesta. Puedo decir que *Eldorado XXI* es una película peruana».

Durante el coloquio de su película en Madrid, Salomé Lamas habla de futuros proyectos. Habla de Dubái y otras áreas de Oriente Medio, pero también habla de algún rodaje en Centroamérica. Le pregunto si tiene que irse hasta el otro extremo del mundo para filmar. Responde que no. Por el contrario, encuentra criticable el viaje herzogiano y exótico *per se*. «Esos directores parecen decir: “Como no hallo algo interesante en mi ciudad, me voy a Asia”, y yo encuentro muchos problemas éticos al respec-

to³. No es mi caso. Tampoco viajo para descubrir países. En *Eldorado XXI* no me motivan ni Perú ni la minería, sino la adrenalina de buscar los límites. Yo busco personas o lugares marginales, porque son figuras difíciles de contextualizar al estar siempre en permanente cambio», señala.

¿Cómo no pensar en lo transnacional al contemplar una película desarrollada en el laboratorio del FIDMarseille, producida con fondos portugueses y franceses, realizada en los Andes peruanos y exhibida en el Tate Modern?



Fotograma de *Eldorado XXI* (2016), de Salomé Lamas.

IV

Llegados a este punto, los acercamientos a Mary Jiménez y a Salomé Lamas me llevan a plantear algunos interrogantes más que han ido surgiendo durante estas correspondencias. Está claro que cuando uno pregunta, formalmente, por la nacionalidad de una película, las cineastas responden por el origen del dinero. El país que pone los fondos se erige oficialmente como país productor. ¿Será que la bandera está en función únicamente del origen del dinero? ¿La nacionalidad no dependerá a veces también de la mirada? Por último, ¿importan tanto las nacionalidades? Como elemento formal en la cadena de producción, sin duda. Si necesito que mi película sea finlandesa para conseguir los fondos de ese país y así poder producirla, adelante, lo hago con placer⁴. Pero en una discusión académica resultaría insuficiente abordar lo transnacional sin quitarnos el corsé de la coproducción.

¿De dónde es *Amijima* (2015), la apasionada ópera prima del leonés Jorge Suárez-Quiñones? Jorge, cineasta estudioso de Ozu, obsesionado con el teatro *nō* y *bunraku*, inspirado por una obra de

teatro de marionetas de Chikamatsu Monzaemon, ha realizado una película donde oímos fragmentos sonoros de *Doble suicidio* (Masahiro Shinoda, 1969) mientras vemos los espacios fantasmales de una isla japonesa. Sin embargo, es una película de una sensibilidad muy española.

¿De qué país es *No Cow on The Ice* (2016), del cineasta gallego Eloy Domínguez Serén? En su ficha dice «Suecia». Aquí no hay *novo cinema galego* que valga. Queda manifestado un detalle muy simple, casi obvio, pero que hay recordar siempre: en el cine de autor, la nacionalidad la decide la persona que crea la película.

¿Y de qué nacionalidad es el hermoso cine de Laida Lertxundi, cineasta vasca que radica desde hace ya varios años en Estados Unidos y cuyas películas, de aroma californiano, están muy conectadas a la tradición e historia de su tierra? Obras suyas como la reciente *025 Sunset Red* (2016) ofrecen una introspección salvaje en la que muestra reflejos del pasado con una interpretación muy evocadora del espacio. La cuestión de la distancia es muy interesante. Lertxundi contrapone la serenidad del paisaje americano con las fotografías de una España y una Euskadi que vivían su particular terremoto. Pero sobre todo está su vinculación con la sangre, la idea del recuerdo paterno.

En su capítulo «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», Mette Hjort (2009) identifica uno de los grandes problemas del término «transnacional» como el hecho de poder significar cualquier cosa según se le requiera⁵. Esta necesidad platónica por una definición global ha obligado a reformular los alcances y las fronteras de lo transnacional, a diferenciar lo transnacional desde la industria, las aproximaciones estéticas o el tipo de audiencias. Por ejemplo, aceptamos la distinción entre lo transnacional como modos de distribución, lo transnacional en los modos narrativos, lo transnacional como un cine de la globalización, las películas con estrellas transnacionales y los proyectos transregionales que se alían para ser más fuertes durante su presencia en el mercado. No es lo mismo hablar de lo transnacional en el caso de una película de Alejandro González Iñárritu (*Babel*, 2006, por ejemplo, financiada por tres continentes, rodada en Estados Unidos, Japón, Marruecos y México, hablada en cinco idiomas y con un equipo donde participaron mexicanos, estadounidenses, marroquíes, italianos o franceses) que en el caso de Mary Jiménez o Salomé Lamas. ¿Y por qué es distinto?

³ Algo similar responde Lamas en una entrevista concedida al portal MUBI, también a raíz del estreno de *Eldorado XXI*: *I find it utterly condemnable that some directors shoot abroad in a very gratuitous way* (Mourinha, 2016).

⁴ Es importante recordar que, además de un sistema educativo envidiable, Finlandia tiene una bandera de una elegancia sin igual que siempre quedará bien en una ficha de producción.

⁵ *At the same time, the term «transnational» does little to advance our thinking about important issues if it can mean anything and everything that the occasion would appear to demand* (Hjort, 2009:12).

Tanto Iñárritu como Lamas encajarían dentro de las diferentes categorías que Mette Hjort (2009) menciona en su escrito, empezando por la del *cosmopolitan transnationalism*, por ejemplo⁶. Es absurdo no asumir que uno, incluso sin proponérselo, puede estar realizando una película transnacional. Y eso solamente considerando el público receptor de la película. Hay espectadores en todas partes del mundo con quienes podemos conectar en nuestros intereses cinematográficos. Un tanque de Hollywood se puede estrenar a la vez en Múnich, Beijing y Buenos Aires, y los espectadores estarán listos para recibirla, comentarla y discutir sobre ella en foros locales e internacionales. Pero esto no ocurre solo en eso que llamamos cine comercial. Los cineastas más independientes esperan ver sus películas en festivales europeos, americanos o asiáticos. Sin embargo, dentro de estas consideraciones generales que sobrevuelan las categorías hay una que es la que me hace pensar en lo importante que sigue y seguirá siendo discutir los conceptos permitiendo que ellos mismos ofrezcan una luz a sus problemas: pensar lo transnacional como un problema ético de la globalización.

¿Qué «transnacionalismo» es valioso? Mette Hjort (2009) señala lo siguiente (p. 15):

No hay nada valioso inherente a lo transnacional e incluso puede que haya buenas razones para objetar varias formas de transnacionalismo [...]. Mi postura es que las formas más valiosas de *cinematic transnationalism* presentan al menos dos cualidades: una resistencia a la globalización entendida como homogeneización cultural y un compromiso a asegurar que ciertas realidades económicas asociadas a hacer cine no van a eclipsar la búsqueda de valores estéticos, artísticos, sociales y políticos, una forma de *milieu-building transnationalism* que incluye colaboraciones entre los cineastas de pequeños países como la mejor manera de conseguir esto. En términos éticos, no es tan importante si el director se siente obligado a trabajar en Estados Unidos o en Europa, sino cómo las películas producidas en un país pueden sobrevivir a un mercado dominado por Hollywood.

Algo similar escriben Elizabeth Ezra y Terry Rowden (2006) en el prólogo de *Transnational Cinema: The Film Reader* cuando describen lo transnacional

⁶A good example of cosmopolitan transnationalism is the work of Evans Chan. As Gina Marchetti remarks, «Chan is a New-York based filmmaker, born in mainland China, bred in Macao, educated in Hong Kong and America, who makes independent narrative films primarily for a Hong Kong, overseas Chinese, “greater China” audience». Multiple belonging linked to ethnicity and various trajectories of migration here becomes the basis for a form of transnationalism that is oriented toward the ideal of film as a medium capable of strengthening certain social imaginaries (Hjort, 2009:20).

como un concepto que reúne en su interior la idea de globalización (entendido en términos cinematográficos como el dominio de Hollywood dentro del mercado internacional) y la respuesta contra esa hegemonía por parte de los cineastas del tercer mundo.

En ese sentido, es posible que esta condena platótica que arrastramos nos termine dando su propia solución: es hora de abandonar este proceso de colonización idealista, de escapar de lo monocultural y de esta noción de nación-Estado, y remapear el cine de hoy repensando las identidades, las culturas y, por extensión, las políticas en el cine.

V

Me gustaría terminar hablando de una cineasta más, la joven Arya Rothe. Hace un par de años proyectamos en Filmadrid una película suya llamada *Casa da Quina* (Portugal, 2015), una pequeña joya que resume muy bien mis sensaciones finales sobre este asunto acerca de lo transnacional.

Rothe es de la India, estudió en Portugal y como fin de carrera realizó esta obra donde nos presenta la rutina de un viejo bar de Lisboa, el célebre bar Estádio. En ese local pasa sus noches Quina, una parroquiana más del lugar. Ahí, en esa atmósfera de decadencia y antigüedad, en ese espacio que frente a la cámara luce como homenaje y despedida de una época pasada, ahí reconozco el lugar en el mundo de Quina, de Arya y el mío propio. Ser un fantasma más dentro de un bar menguado en una ciudad extraña. Quizás ese sea el aspecto de lo transnacional que más me cautiva: hallar un lugar especial, una suerte de albergue, donde los desarraigados nos reconocíamos como iguales. Ser un extranjero en un bar ruinoso al otro lado del mundo y reconocer como hermanos a los demás. Un lugar como un refugio. Una rutina como un acto de resistencia.

Ese bar, a día de hoy, ya no existe. Lo cerraron hace algunos meses. Varios lugares célebres de Lisboa (y de Madrid y de Lima) han desaparecido ya. La hegemonía se impone y al final solo nos quedarán las palabras.

Fuentes y bibliografía

- Bustamante, E. (2013): «Mary Jiménez: íntima y universal», en *Catálogo Transcinema*, 178-181. Recuperado de <https://issuu.com/transcinema/docs/catalogo2013>
- Ezra, E.; Rowden, T. (2006): «General Introduction: What is Transnational Cinema?», en *Transnational Cinema: The Film Reader* (pp. 1-12). Londres, Reino Unido: Routledge.

Hjort, M. (2009): «On the Plurality of Cinematic Transnationalism», en Durovičová, N.; Newman, K. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 12-33.

Mourinha, J. (2016): «To the Ends of the Earth: An Interview with Salomé Lamas», en *MUBI*. Recuperado en <https://mubi.com/notebook/posts/to-the-ends-of-the-earth-an-interview-with-salome-lamas>

PRODUCIR EN FESTIVALES: OPORTUNIDADES, DERIVAS Y TENDENCIAS (A VECES PROVOCADAS) DEL DOCUMENTAL IBEROAMERICANO

Producing at Festivals: Opportunities, Drifts
and Trends (Sometimes Triggered)
of Iberoamerican Documentary Film

Minerva Campos

Universidad Autónoma de Madrid (España)

Desde la década del 2000 los festivales de cine constituyen un espacio alternativo de financiación para cierto cine contemporáneo. Aunque algunas de las iniciativas más potentes del circuito están destinadas casi en exclusiva al cine de ficción, en todas ellas ha habido propuestas documentales desde bien temprano. Es más, desde finales de la década de 1990 se viene ampliando y consolidando un circuito específico de apoyo al cine documental en el marco de los festivales especializados. En estos años, tanto en los programas generalistas como en los específicos para cine documental, las producciones iberoamericanas han tenido una presencia notable. Estos programas consisten en ayudas en metálico, pero también en talleres y encuentros en los que entran en contacto instancias financieras, de producción y creativas de diferentes territorios, conformando así un espacio transnacional en el que los cineastas se relacionan y conversan. En muchas ocasiones, dichos encuentros se traducen en (co) producciones cinematográficas de distinto carácter. Nuestro trabajo aborda el cine documental iberoamericano en este contexto. Nos ocuparemos de las oportunidades de apoyo que existen y que se han constituido como un circuito específico de financiación para señalar las derivas que, a varios niveles, están teniendo lugar en estos espacios: la novedad que suponen algunos programas en relación con modelos anteriores; las iniciativas que se entrometen más decididamente en los procesos creativos; y la importancia del tiempo y las referencias asociadas a un territorio particular en las películas resultantes.

Palabras clave

Cine documental, coproducciones, festivales de cine, financiación alternativa, otro cine español, cine latinoamericano

Festivals have become an alternative funding circuit for certain contemporary cinema since 2000. Although some of the main supporting programs are devoted firstly to fiction films, documentary projects have been included in their selections since the beginning. What is more, documentary films have been increasing their presence in non-themed funding initiatives since late 1990s. In the same way, a specialized circuit focused on documentary films has been progressively developed. In this context, Ibero-American productions have showed their importance in both documentary and general supporting programs. These initiatives are based on economic grants as well as on workshops and seminars where funders, producers and creators from different territories coincide. In this way, they constitute a transnational space that allows filmmakers to relate each other and dialogue among them. Many times, these encounters give different kinds of film (co)productions as result. This article analyses Ibero-American documentary film in this context. It focuses on funding opportunities in order to highlight drifts that take place at different levels in this arena: the novelty of some supporting programs in relation to previous models; initiatives that clearly affects creative processes; and the importance of the temporalities and the territory in the resulting films.

Keywords

Documentary film, coproduction, film festivals, alternative funds, Spanish cinema, Latin American cinema

Cada vez tenemos más presente que los festivales de cine están, en términos de financiación y producción, detrás de muchas de las películas que circulan por sus pantallas. En este marco hay multitud de programas y posibilidades de apoyo que contribuyen a que algunas películas se conviertan en proyectos transnacionales desde su fase germinal, como corroboran muchas veces sus títulos de crédito¹. Desde mediados de la década del 2000, además, han aparecido nuevos modelos de apoyo que afectan más decididamente al desarrollo de los proyectos. Es decir, que su papel en la realización de una película es más proactivo y propositivo².

Estas fórmulas de apoyo a la producción y coproducción, que surgieron hace más de dos décadas en los festivales de cine y que se presentaron como alternativas, son hoy un denominador común si consideramos la cantidad de eventos que cuentan con un espacio de estas características. Se trata muchas veces de ayudas en metálico destinadas a distintas fases de la producción o distribución, cuyos beneficiarios son elegidos a partir del proyecto o la memoria que presentan. Pero también hay otras modalidades, como los talleres de formación y los encuentros, en los que se valoran los avances en la producción de las películas³. En el segundo caso, es habitual que el material disponible se someta a los comentarios y sugerencias de un grupo de expertos (productores, programadores, distribuidores, responsables de televisiones, etcétera)⁴, lo que implica que en este modelo los jurados puedan influir en el desarrollo de las películas. Veremos que es esta fórmula precisamente la que se va extendiendo: los nuevos métodos de apoyo y laboratorios creativos son cada vez más complejos y amplían su responsabilidad e influencia en el desarrollo del proyecto.

¹ Por este motivo hemos señalado en cada película los países participantes en su producción. Los datos han sido tomados de IMDb: considerando que referiremos títulos contemporáneos y que son las compañías productoras las que introducen esta información en la base de datos, la convierten en una fuente válida para nuestro propósito.

² Si pensamos en las categorías de «transnacionalidad» cinematográfica propuestas y desarrolladas por Mette Hjort (2010) y Deborah Shaw (2013), podríamos añadir a los casos ya considerados por las autoras aquellos laboratorios en los que el festival tiene un papel protagonista. Como veremos, en estos casos el festival pone en contacto a diferentes agentes y además «dirige» en determinados aspectos el desarrollo del proyecto.

³ En su trabajo sobre secciones de industria en festivales del este de Europa, Aida Vallejo enumera hasta siete categorías de apoyo: «pitching fóruns, talleres de coproducción y desarrollo, fondos de festivales, mercados, preselección de películas, actividades de promoción y *networking*» (Vallejo, 2014:71). Si bien consideramos que los límites entre unos y otros modelos se difuminan al llevarlos a la práctica, la clasificación propuesta sirve para identificar las claves de estas iniciativas industriales.

⁴ Pocas veces los perfiles creativos de directores o guionistas tienen voz en estos foros.

En este contexto, nuestro trabajo aborda el cine documental iberoamericano y analiza las dinámicas de financiación y las películas producidas en el marco de los festivales de cine. En el primer epígrafe nos ocuparemos de las oportunidades de apoyo que existen y que se han constituido como un circuito específico de financiación. A partir de aquí, nuestro trabajo se centra en señalar las derivas que, a varios niveles, están teniendo lugar en estos espacios: la novedad que suponen algunos programas de este tipo en relación con modelos anteriores; las iniciativas que se entrometen más decididamente en los procesos creativos; y la importancia del tiempo y las referencias asociadas a un territorio particular en las películas resultantes.

Oportunidades: un/otro circuito de financiación

El primer programa de financiación creado por un festival y dedicado en exclusiva al cine documental fue el Jan Vrijman Fund, del Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA), que celebró su primera convocatoria en 1997 (IDFA, 2014)⁵. Con el nombre del cineasta y crítico holandés, este fondo apareció con el propósito de apoyar el desarrollo de documentales de Asia, África, América Latina, Oriente Medio y algunos países del este de Europa⁶. Esta iniciativa retomaba una de las particularidades de los programas que se habían creado con anterioridad para el cine de ficción: estaba dirigido a regiones cinematográficas concretas, una característica que sigue presente en buena parte de los programas de apoyo creados por festivales de cine. Veinte años después de su creación, ahora con el nombre de Bertha Fund, este programa mantiene el espíritu con el que surgió a finales de la década de los noventa, aunque desde 2015 ha integrado más decididamente a Europa en sus dinámicas otorgando ayudas específicas para empresas de la región⁷. Además, en estas dos décadas el IDFA Bertha Fund se ha convertido en un referente en el campo del documental⁸ y a finales de 2017 contaba

⁵ La resolución de las primeras ayudas se publicó en 1998.

⁶ Ciento veinticuatro películas y tres muestras/festivales celebrados en la región.

⁷ El IDFA Bertha Fund ofrece las que quizá sean las ayudas más copiosas en el campo del cine documental: en 2016 otorgó ocho ayudas para la escritura de guion y desarrollo de proyecto (5.000 euros), quince ayudas para la producción y postproducción (17.000 euros), seis para la coproducción europea (40.000 euros) y cinco para la distribución europea de coproducciones internacionales (30.000 euros) (IDFA, 2016:11).

⁸ Esta importancia está sin duda vinculada al papel principal que tiene en el circuito especializado el festival de Ámsterdam. Como señala Aida Vallejo (2016), el IDFA es considerado el principal festival de cine documental en Europa y probablemente en el mundo. La aproximación que realiza a IDFA y CPH:DOX ofrece

ya con 497 proyectos financiados, de los cuales un 25 % son producciones de América Latina. Entre los títulos apoyados podemos citar *Surire* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015, Chile), *La once* (Maite Alberdi, 2014, Chile), *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Mercedes Moncada, 2012, México) o *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010, Chile/Francia/Cuba).

Junto con las ayudas en metálico que ofrece a los proyectos seleccionados, el IDFA Bertha Fund ha contribuido de manera puntual a la difusión de los títulos que van conformando su filmografía; una dinámica que otros programas han ido incorporando más tarde con el mismo propósito. En este caso nos referimos al Cinema Mondial Tour, una iniciativa conjunta del IDFA y el Festival de Róterdam que entre los años 2010 y 2013 programó en África, en una suerte de festival itinerante, películas financiadas en el marco de sus respectivos fondos de apoyo (Róterdam, 2011).

Al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos, el Instituto Sundance desarrolla desde 2002 el Documentary Film Program, asociado al Sundance Festival (Sundance, 2016). Además de ofrecer talleres y organizar encuentros durante todo el año, esta iniciativa cuenta con un presupuesto anual de uno a dos millones de dólares para apoyar proyectos documentales. Si bien este programa está abierto a películas de todo el mundo, a lo largo de estos años ha desarrollado convocatorias más específicas, como el Arab Documentary Film Program, que convocó entre los años 2009 y 2012, y cuyo propósito era apoyar la escritura de guion y la producción y postproducción de largometrajes documentales del mundo árabe. Atendiendo a la distribución de las ayudas del Documentary Film Program para diferentes fases de desarrollo se observa la predominancia de títulos estadounidenses. En su filmografía, sin embargo, encontramos también películas del ámbito iberoamericano como *Los niños* (Maite Alberdi, 2016, Chile), *Chicago Boys* (Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, 2015, Chile), *Who is Dayani Cristal?* (Marc Silver, 2013, Reino Unido/México), *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (Mercedes Moncada, 2012, México) o el díptico dirigido por Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010, Chile/España/Francia/Alemania/Estados Unidos) y *El botón de nácar* (2015, Francia/España, Chile, Suiza).

Las dinámicas son similares en los festivales celebrados en América Latina, que, digamos, continúan con este esquema de ayudas en metálico desti-

nadas a películas documentales. Es el caso de las convocadas por el Foro de Coproducción del Doc Buenos Aires, creado en 2001, en el que se alternan *screenings* y *pitchings* con reuniones individuales con agentes de ventas, productores, distribuidores y programadores. En la última edición de 2017 se otorgaron dos ayudas de diez mil pesos y cuatro apoyos técnicos consistentes, respectivamente, en traducción/subtitulado, copia en DCP, corrección de color y mezcla de sonido. En esta misma línea, en 2018 el festival español Documentamadrid ha celebrado la primera edición de Corte Final, programa de apoyo a la finalización de documentales de producción o coproducción española (Documentamadrid, 2018). Las películas ganadoras de esta primera convocatoria han sido *Mercedes* (Isabela Lima, España/Brasil), que se hizo con el premio Corte Final⁹, y *My Mexican Bretzel* (Nuria Giménez, España), que recibió una mención especial del jurado.

Por otro lado, hay programas que, si bien tienen cierta vocación «industrial», no alcanzan a ofrecer premios más allá de la visibilidad que aportan a los proyectos participantes. Es el caso del festival de Viña del Mar en Chile, que, después de varias reformulaciones, desde 2014 tiene el nombre de DocuLab Andino y se ocupa del cine documental en exclusiva en su espacio de Work in Progress, en el que otorga premios para finalizar las películas. Los proyectos ganadores no son todos, sino que dependen del resultado de las sesiones de visionado y *pitching* a las que asisten expertos internacionales invitados por el festival (DocuLab Andino, 2017a). En este caso, la dotación económica o técnica para el proyecto «ganador» se sustituye por la oportunidad de llevarlo al DocuLab del Festival de Guadalajara y el soporte económico para acudir al evento¹⁰. La iniciativa que el Festival de Guadalajara desarrolla desde 2008 tampoco tiene dotación económica para los proyectos ganadores, a los que ofrece, a su vez, la posibilidad de ser seleccionados en el programa Construye, del mismo festival (DocuLab Guadalajara, 2017).

Junto a estas iniciativas que tienen una vocación más de «mercado» (con los matices señalados en el párrafo anterior), hay otros espacios dedicados al documental que consisten en talleres, encuentros y tutorías, en la línea de los que organiza el Instituto

⁹El premio de Corte Final está patrocinado por varias empresas del sector y consiste en una ayuda para postproducción de imagen de 10.000 euros, 7.000 euros para postproducción de sonido, un bono anual de Festhome y el subtitulado de una película a un idioma (incluyendo traducción), valorado en 1.500 euros (Documentamadrid, 2018:3).

¹⁰Este premio está auspiciado por DIRAC, Dirección de Asuntos Culturales/Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile (DocuLab Andino, 2017b).

una visión de conjunto de las iniciativas de industria del Festival de Documental de Ámsterdam y su importancia central en dicho circuito.

Sundance e, igualmente, vinculados a festivales de cine. Podemos señalar programas como Arché, que organiza DocLisboa desde 2015 y que en su primera edición, además de charlas y seminarios, ofrecía tutorías para dos modalidades de proyectos: aquellos que estuvieran en fase de escritura y desarrollo, y otros cuyos avances pudieran mostrarse en se-

Aunque mucho más escaso que los títulos de ficción, el documental está presente en los fondos de festivales de referencia

siones de visionado y ser comentados (DocLisboa, 2015). En 2016 el programa se limitó a proyectos portugueses y de los países invitados (España y Suiza), mientras que en la edición de 2017 los talleres se trasladaron a Porto para descentralizar este tipo de iniciativas dentro del país, y únicamente se aceptaron proyectos portugueses (DocLisboa, 2016 y 2017).

En el marco del documental latinoamericano podemos señalar los seminarios del Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires (FIDBA, 2013) o los del Festival Internacional de Cine Documental de Panamá (Acampadoc). El segundo caso presenta dos modalidades de talleres: una de ellas consiste en un campamento (sic) para el desarrollo de cortometrajes, se celebra desde 2012 y está dirigida a cineastas que no necesariamente deben tener experiencia previa; la otra celebró su primera edición en 2014 y consiste en una residencia para trabajar en el desarrollo de proyectos de largometraje documental de entre cincuenta y nueve y noventa minutos. A los seminarios de la residencia se suma la realización de un cortometraje vinculado al tema del proyecto de largometraje (Acampadoc, 2017). También cabe citar el DocMontevideo, que desde 2008 lleva el subtítulo de Encuentro Documental de las Televisoras Latinoamericanas. En sus últimas ediciones, además, ha establecido unas tasas de inscripción considerables para asistir a los talleres y seminarios que organiza (DocMontevideo, 2017).

Aunque es mucho más escaso que los títulos de ficción, el cine documental está presente también en los fondos de festivales de referencia a nivel internacional que son el World Cinema Fund, organizado por la Berlinale desde 2004, o el Hubert Bals

Fund, propuesta original del Festival de Róterdam que puso en marcha este circuito de financiación en 1988¹¹. Igualmente, hay algunos documentales en Cine en Construcción, la iniciativa dedicada al cine latinoamericano que desde 2002 coorganizan el Festival de San Sebastián y Cinélatino de Toulouse¹² (v. Campos, 2012; Triana-Toribio, 2013; Falicov, 2013). Incluso el Festival de Cannes ofrece residencias creativas y convoca talleres para los responsables de los proyectos seleccionados en el marco de su Cinéfondation (v. Ostrowska, 2010).

Entre otras iniciativas en las que tienen cabida tanto la ficción como el documental, en América Latina destacan los talleres, *labs* y espacios de Work in Progress que organiza el BAFICI en Buenos Aires desde 2004, los espacios de industria del SANFIC en Santiago de Chile desde 2009 o la sección de Work in Progress del Festival de Mar del Plata en Argentina (BAFICI, 2017; SANFIC, 2017; Mar del Plata, 2017).

A la hora de afrontar la coproducción es necesario atender también a los mercados al uso y a los foros industriales. En el contexto más próximo podemos citar el Foro de Coproducción Europa-América Latina del Festival de San Sebastián¹³ o el pujante espacio de industria del Festival de Málaga¹⁴. En la línea de «forzar» estos encuentros entre cinematografías y culturas, San Sebastián organizó en su edición de 2017 un nuevo espacio de industria llamado Glocal in Progress en el que se mostraron películas europeas en lenguas no hegemónicas a productores, distribuidores y programadores internacionales que pudieran estar interesados en su finalización (San Sebastián, 2017b).

En cualquier caso, las modalidades son cada vez más diversas y ajustadas a las posibilidades de los festivales y las cinematografías nacionales, los géneros o los temas que de manera más específica les interesan.

¹¹Las ayudas de ambos programas están destinadas, *grosso modo*, a proyectos de Asia, África y América Latina.

¹²Antes, Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse.

¹³En su primera edición, de 2012, fue el Foro de Coproducción España-América Latina (San Sebastián, 2017a).

¹⁴En su primera edición de 2017, el espacio de industria se articuló como un encuentro de coproducción entre Uruguay y España (Málaga, 2017a). A finales de 2017 se presentó como el Málaga Festival Fund & Co-production Event, un espacio de industria con cinco líneas de acción complementarias que se han puesto en marcha ya en la edición de 2018 del Festival de Málaga. Una de ellas, con el nombre de Latin American Focus, continúa con la dinámica del foro de coproducción Uruguay-España y cada año presentará cuatro proyectos del país latinoamericano invitado (Málaga, 2017b).

Mayor peso del documental y geografías más amplias

En las convocatorias de programas como los referidos en el epígrafe anterior encontramos dos tendencias recientes. Una de ellas tiene que ver con la mayor presencia de proyectos documentales en las iniciativas abiertas a todo tipo de formatos. Por otro lado, el foco de estas iniciativas no se dirige ya únicamente a proyectos surgidos en el marco de cinematografías periféricas (si bien programas como el IDFA Bertha Fund siguen destinados a regiones particulares que podríamos considerar en esta categoría).

Como decimos, la presencia de documentales en fondos de apoyo generalistas se ha incrementado en la década presente. Aunque ha habido documentales desde un principio, su presencia ha sido meramente testimonial y son escasos los títulos que podemos citar antes de 2010 en los tres grandes fondos para el cine latinoamericano que mencionábamos antes (Róterdam, Berlín y San Sebastián): 33 (Kiko Goifman, 2002, Brasil), *Las marimbas del infierno* (Julio Hernández Cordón, 2010, Guatemala/México/Francia), *Los herederos* (Eugenio Polgovsky, 2008, México) o *Fotografías* (Andrés di Tella, 2007, Argentina) en el Fondo Hubert Bals; *Bar el Chino* (Daniel Burak, 2003, Argentina), *El rey de San Gregorio* (Alfonso Gazitua, 2005, Chile) o el *Telón de azúcar* (Camila Guzmán, 2005, Francia) en Cine en Construcción; o en el marco del World Cinema Fund de la Berlinale títulos como *Citadel* (Diego Mondaca, 2006, Bolivia) y *Filmophobia* (Kiko Goifman, 2008, Brasil), esta última auspiciada también por el fondo de Róterdam.

Encontramos que a partir de 2010 el documental aumenta su presencia en los fondos generalistas ya consolidados y, lo que resulta más interesante, su papel es protagónico en las iniciativas no temáticas creadas en estos años, muchas veces vinculadas a festivales interesados en un cine joven y con una vocación más alternativa o experimental.

En el contexto iberoamericano encontramos Márgenes, celebrado en internet, pero también con proyecciones en salas físicas de España, México, Argentina, Uruguay y Chile. Creado en 2011, desde 2015 este festival tiene un espacio de Work in Progress (MRG/WORK) en el que se desarrollan encuentros, muestras y talleres en torno a los proyectos seleccionados. Entre los títulos participantes en sus tres primeras ediciones podemos citar *El descaro* (Carolina Astudillo, Chile), *Resurrección blanca* (Luis López Carrasco, España), *Anarquismos* (Alfonso Camacho, España), *No convento dos Caetanos* (Nathalie Mansoux y Miguel Moraes Cabral, Portugal) o *Karen* (María Pérez, España).

El documental es también protagonista en el espacio Lanza. Mercado del Audiovisual Independiente,

que el Festival de Cine de Albacete (Abycine) puso en marcha en 2016 (Abycine, 2017). En su cronograma incluye seminarios, talleres y proyecciones de trabajos en desarrollo y en fase de postproducción. En los dos últimos casos, ofrece dos ayudas en metálico de quince mil euros destinadas a la finalización de la película¹⁵. Entre los proyectos en desarrollo de 2016 fueron seleccionados documentales como *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco), *Eugenio, blanco o negro* (Xavier Baig y Jordi Rovira), *Traidores* (Jon Viar), *Village of Spain* (Concha Barquero y Alejandro Alvarado). En 2017 la iniciativa se consolidó con una amplia selección de proyectos entre los que encontramos también numerosos documentales como *Serás hombre* (Isabel de Ocampo) y *Entre dos aguas* (Isaki Lacuesta) en la sección de Work in Progress o *La mami* (Laura Herrero Garvín), *Peret, yo soy la rumba* (Paloma Zapata) y *Ocultas e impecables: las sinsombrero 2* (Tània Balló, Serrana Torres y Manuel Jiménez Núñez), en el espacio de postproducción.

El Festival de Cine de las Palmas de Gran Canaria puso en marcha en 2017 el espacio MECAS (Mercado de Cine Casi Hecho) con la vocación de apoyar películas próximas a su finalización de cualquier parte del mundo (Las Palmas de Gran Canaria, 2018). Aunque no especifica que sea un programa dedicado en exclusiva al documental, su peso es más que reseñable. En las dos ediciones celebradas hasta ahora, el cine de producción o coproducción hispana ha tenido una presencia muy relevante y, entre los seleccionados, están proyectos como *La ciudad oculta* (Víctor Moreno, España), *Niño de Elche* (Marc Sempere, España), *Niñato* (Adrián Orr, 2017, España), o *Noelí en los países* (Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, 2016, República Dominicana)¹⁶.

Otro caso, esta vez en América Latina, en el que buena parte de los proyectos seleccionados están en la órbita del documental es el Work in Progress del Festival Asterisco de cine LGTBIQ de Buenos Aires. En este marco se organizan proyecciones y asesorías y se otorgan premios a las películas en fase de finalización. Este espacio existe desde la primera edición del festival, celebrada en 2014 (Asterisco, 2017). Títulos como *Las lindas* (Melisa Liebenenthal, 2016, Argentina) y *Mocha* (Francisco Quiñones Cuartas, Vida Morant y Miguel Nicolini, sin datos) fueron algunos de los documentales seleccionados en su edición de 2015.

En lo que se refiere a la ampliación de territorios candidatos a las ayudas, destaca la incorporación

¹⁵ Ayudas ofrecidas por Radio Televisión Castilla-La Mancha.

¹⁶ Las películas seleccionadas son candidatas a un premio para postproducción o distribución de 8.000 euros.

de Europa a programas tradicionalmente destinados a las periferias cinematográficas. Es el caso de la ampliación que en 2014 se produjo en los fondos del Festival de Róterdam y de Berlín, otorgando un papel específico a los coproductores europeos en el marco del Fondo Hubert Bals y el World Cinema Fund a través de la línea de fomento +Europe¹⁷. Una fórmula similar a la línea de apoyo a empresas europeas del IDFA Bertha Fund para la coproducción y distribución de proyectos documentales (v. nota 7).

Programas cada vez más complejos e intrusivos

Siguen apareciendo programas que se limitan a poner en contacto a los responsables de los proyectos y a los potenciales inversores (o convocan a jurados para que medien entre los recursos económicos que ofrece el evento y las películas beneficiarias), pero también surgen otras iniciativas en las que la influencia del festival es mayor. Es decir, casos en los que las normas y dinámicas de estos programas de apoyo condicionan en algún sentido el desarrollo posterior de los proyectos seleccionados¹⁸.

Es complicado calcular la influencia de estas dinámicas en los proyectos, especialmente cuando, en la mayoría de estos casos, los directores tratan de desvincularse de la influencia que los expertos e instituciones puedan tener sobre su trabajo. Esto ocurre incluso cuando un festival financia (por entero) una película. Un ejemplo es *El movimiento* (2015, Argentina/Corea del Sur), cuyo director explica que es el resultado de una oferta del Festival de Jenjou: su anterior película (*Historia del miedo*, 2014, Argentina/Francia/Alemania/Uruguay/Qatar) había gustado en el festival surcoreano y quisieron financiar la siguiente, según el realizador, sin contrapartidas ni condiciones¹⁹. Es imposible, sin embargo, calibrar o conocer los matices de este tipo de colaboraciones.

Más allá de las normas y procedimientos de cada iniciativa, es necesario atender a los jurados y grupos de expertos que valoran los proyectos. La cuestión es compleja sobre todo en espacios en los que se muestran los Work in Progress y los responsables

de las películas reciben comentarios, sugerencias y críticas de un grupo de expertos convocados para la ocasión. Con frecuencia, el perfil de estos expertos es el de programadores, investigadores, productores, agentes de ventas y distribuidores. También con frecuencia se trata de expertos internacionales/extranjeros que están llamados a valorar, generalmente, proyectos con cierto anclaje local. La pregunta es hasta qué punto el aporte hecho en estos foros favorece la circulación internacional de estos documentales o el desarrollo de todas sus potencialidades, al margen del interés que despierten en el festival organizador (o en quienes lo valoran).

Un caso ilustrará mejor esta última idea. Tras la proyección del montaje en desarrollo de *Ya no basta con marchar* (Hernán Saavedra, 2015, Chile) en el DocuLab Andino de Viña del Mar de 2015, una productora pidió al realizador que incorporara cartelas explicativas para situar al espectador extranjero sobre los acontecimientos de protesta estudiantil en Chile en 2014 de los que se ocupa la película. Su comentario no era inocente, puesto que de este modo se hubiera modificado por entero la forma y el discurso del documental. Además, con ello señalaba también a un hipotético espectador tipo lejano (europeo) que requeriría de «traducción» sugerida.

Hay otros casos en los que los condicionantes que impone el festival son explícitos y orientan los proyectos desde una fase muy inicial. Podemos citar el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Punto de Vista. Desde 2010 dicho festival organiza el programa X-Films a través del cual invita a tres documentalistas internacionales a presentar un proyecto de ensayo visual en primera persona sobre, o relacionado con, la Comunidad de Navarra; el festival produce la propuesta que selecciona de entre las tres, que deberá presentarse como una pieza de más de veinte minutos de duración en la siguiente edición del festival (Punto de Vista, 2017). En la filmografía de X-Films se encuentran documentales como *La casa de mi padre/La casa del meu pare* (Francina Verdés, 2014, España) o *Dime quién era Sanchicorrota* (Jorge Tur, 2013, España).

En esta línea, uno de los casos más interesantes en el contexto internacional es el del CPH:LAB del Festival de Cine Documental de Copenhague. Celebrado desde 2009, este programa invita a parejas de realizadores, generalmente uno europeo y otro vinculado a alguna región cinematográfica de la periferia, para que durante una semana y en el marco del festival diseñen un proyecto de película (de largo o cortometraje, de ficción o documental) que deben tener finalizada para la siguiente edición (CPH:LAB, 2017). Son ya más de sesenta los proyectos surgidos de esta iniciativa.

Considerando sus mecanismos, este programa supone una de las iniciativas más complejas en

¹⁷En ambos casos esta línea de acción específica está financiada por Creative Europe - Programa MEDIA de la Unión Europea (Berlín, 2014; Róterdam, 2014).

¹⁸Casi todas las películas que participan en estos programas sufren cambios en sus títulos de créditos, ya que es habitual que, durante su recorrido por este circuito, se conviertan en coproducciones internacionales. Pero, además de estos cambios que podemos situar en un nivel financiero o administrativo, en ciertas iniciativas existen mecanismos muy particulares que condicionan y modelan más claramente las películas que participan.

¹⁹Declaraciones de Benjamín Naishtat durante la presentación de *El movimiento* en la II Edición de Filmadrid, en Madrid, 2016.

términos de creación transnacional e importancia del festival en la producción de cuantas integran el circuito alternativo del que nos ocupamos en este artículo. El CPH:LAB establece los países y territorios elegibles y además decide qué nacionalidades o culturas dialogan en cada proyecto. Las expectativas del festival, como las nuestras propias, seguramente tengan que ver con el mestizaje producido por el encuentro de dos cineastas provenientes de territorios, historias y tradiciones muy alejados geográficamente cuyos referentes culturales quizá sean también distantes. Un par de títulos recientes de la filmografía del CPH:LAB, en los que participa un cineasta latinoamericano, son *I'm not from there/ Yo no soy de aquí* (Maite Alberdi y Giedre Zickyte, 2016, Chile/Lituania/Alemania) y *Epifanía* (Óscar Ruiz Navía y Anna Eborn, 2016, Colombia/Suecia).

«Lo nacional» y el documental creativo

Cabe preguntarse si los documentales financiados en este circuito están condicionados por la línea editorial de cada festival y hasta qué punto los cineastas y productores que solicitan participar acomodan sus proyectos a cada convocatoria. La pregunta derivada es si esto genera cierta homogeneidad entre los documentales financiados en este contexto. Dado que son incalculables los títulos que han participado en alguno de los programas que integran este circuito de financiación, nos limitaremos a señalar algunas tendencias observables en la filmografía a la que dan forma.

Muchas veces el primer criterio para la selección o exclusión de proyectos es su adscripción a determinados territorios. Es una cuestión que recogen de manera explícita las convocatorias y que resulta una herramienta fundamental para los programas de apoyo a la coproducción internacional. Y quizá esto favorezca la amplia presencia de temas «locales» entre los documentales financiados en este contexto: tradiciones y cultura (en un sentido amplísimo), problemáticas sociales, comunidades, temas históricos, relacionados con el territorio y la geografía, etcétera. Encontramos multitud de casos en el terreno documental: desde *Botín de guerra* (David Blaustein, 2008, Argentina/España), sobre niños robados durante la dictadura argentina, a *El descaro* (Carolina Astudillo, postproducción), sobre la proyección del documental hagiográfico dedicado al dictador Augusto Pinochet que se celebró en Santiago de Chile y acabó en fuertes disturbios sociales y policiales fuera del teatro.

Por otro lado, los proyectos que participan en este circuito de financiación dilatan sus tiempos de producción y en cierto sentido esto afecta al tipo de relatos. A veces, con la película prácticamente fi-

nalizada y en una versión de montaje y mezcla muy próxima a la del estreno (comercial) posterior, los proyectos parecen alargar este proceso de *screenings* y *pitchings*. Esta cuestión no le será ajena a

En el documental, el modo en que el circuito afecta a la cronología del proyecto parece tener una importancia mayor que en la ficción

quien conozca de cerca este circuito o haya seguido el rastro de alguna película. En el documental, el modo en que el circuito afecta a la cronología del proyecto parece tener una importancia mayor que en la ficción. Fundamentalmente porque la inmediatez que pueden exigir algunos proyectos de llamada urgente a la acción en consonancia con problemas de la realidad más contemporánea requeriría de una velocidad de desarrollo mayor que la que permite esta vía.

El alto porcentaje de documentales creativos surgidos y auspiciados en este contexto puede entenderse como una consecuencia de lo anterior. Encontramos que la filmografía documental de estos fondos está protagonizada por temas atemporales, no caducos o aproximaciones contemporáneas a acontecimientos pasados. Con frecuencia las películas que han recibido estos apoyos son documentales de creación que presentan una vocación experimental o están relacionados con la memoria, una biografía, un aspecto cultural particular, el pasado o revisitan en perspectiva algún acontecimiento más reciente. Pensemos en películas citadas en párrafos anteriores y apoyadas por diversos programas de festivales como *Botín de guerra*, *El telón de azúcar* (sobre el exilio cubano de la realizadora durante su infancia), *Filmophobia* (un experimento que enfrenta a varios individuos a sus miedos más irracionales) o *La casa del meu pare* (sobre una tradición local a la que ahora se enfrenta la directora).

Debemos atender a las oportunidades y contraindicaciones de cada circuito de financiación y a cómo, en el caso del documental, la llamada a la acción inmediata se presenta como una limitación para las películas que quieren participar de esta vía. Los cineastas parecen ser también conscientes de estas circunstancias y podemos citar, como caso próximo, el de Fernando Vílchez, quien, habiendo

participado en talleres y espacios de este tipo como el Berlinale Talent Campus del Festival de Berlín con proyectos anteriores, optó por una producción independiente para su documental *Su nombre es Fujimori* (2016), de modo que pudo presentarlo antes de las elecciones generales de Perú convocadas para el 10 de abril²⁰.

Conclusiones abiertas: debates, críticas, alertas

Una primera cuestión que conviene subrayar es el papel activo que tienen algunas iniciativas de apoyo y la transformación de los talleres en verdaderos laboratorios en los que la institución festival toma la batuta y selecciona y mezcla los diferentes componentes de cada película. Los casos referidos del CPH:LAB y X-Films son ejemplos claros de ello. Por este motivo, una vez que esta vía (no tan alternativa) de financiación parece consolidada, nuestro foco debe estar en cómo se relaciona cada programa particular con las películas que conforman su filmografía y qué supone para ellas este vínculo.

Por otro lado, el cine documental financiado en este marco requiere una atención especial, dada la temporalidad particular de este circuito. Debemos preguntarnos en qué medida esta fórmula de apoyo que surge para auspiciar proyectos que en principio quedan fuera de otros sistemas de subsidios excluye, por sus propias dinámicas, un tipo de documentales cuya urgencia es más apremiante, convirtiéndose en espacios privilegiados para un documental eminentemente creativo o despegado de la actualidad más próxima.

Por último, el circuito analizado nos anima a pensar la tensión entre estos espacios de (co)producción y los procesos transnacionales. Al tiempo que reúnen capitales y creativos de diferentes territorios considerando sus especificidades nacionales o regionales, dinamitan la propia idea de un cine nacional favoreciendo estos diálogos y encuentros. En estos espacios en los que la pertenencia a un territorio u otro es un criterio de elegibilidad, la nacionalidad opera principalmente en términos de selección/exclusión: sea para escoger los proyectos, para invitar a los expertos que los valorarán y (re) orientarán o para elegir los socios y patrocinadores de cada convocatoria.

²⁰Vílchez estrenó este documental de manera gratuita en las plataformas Youtube y Vimeo el 30 de mayo de 2016. *Su nombre es Fujimori* (Fernando Vilchez, 2016). Disponible en: <https://vimeo.com/168694171>

Fuentes y bibliografía

- Abycine (2017): Lanza. Mercado del Audiovisual Independiente <http://www.abycine.com/lanza>
- Acampadoc (2017): Home. <http://www.acampadoc.com/>
- Asterisco, Festival (2017): Home. <http://www.festivalasterisco.gob.ar>
- BAFICI (2017): Buenos Aires Lab. Works in progress. <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2017/bafici/index.xhtml;jsessionid=ab59dade23de69bb75733f368f81?pagename=noticia%26sharedtitle%3DBuenos%2520Aires%2520Lab%3A%2520WIP>
- Berlín, Festival de cine de (2014): World Cinema Fund. WCF Europe Programme. https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_europe_programme/wcf_europe.html
- Campos, Minerva (2012): «Reconfiguración de flujos en el circuito internacional de festivales de cine: El caso de Cine en Construcción», en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n.º 35, pp. 84-102.
- CPH:LAB (2017): New Teams. <http://cphlab.dk/new-teams>
- Doc Buenos Aires (2017): Foro de coproducción. <http://docbsas.com.ar/forum-de-coproduccion-internacional/doc-in-progress/doc-in-progress-premios/>
- Doc Montevideo (2017): Acreditación. <https://www.forms.docmontevideo.com/acreditacion-general/>
- DocLisboa (2015): Oficina de escrita e desenvolvimento de proyecto. <http://www.doclisboa.org/2015/ arche2015/oficina-de-escrita-e-desenvolvimento-de-proyecto/>
- (2016): Arché. Regulamento. <http://www.doclisboa.org/2016/en/arche/regulamento/>
- (2017): Arché. Workshop Porto. <http://www.doclisboa.org/2017/en/arche-presents-workshop-porto/>
- Doculab Andino (2017a): Presentación. <http://www.ficvina.cl/seccion/80/doculab-andino-4.html>
- (2017b): Bases. <http://www.ficvina.cl/uploads/2017/06/20170605171125-basesdoculabandino42017.pdf>
- Doculab Guadalajara (2017): Convocatoria Doculab 10. http://www.doculab.mx/convocatoria/Convocatoria_Doculab10.pdf
- Documentamadrid (2018): Corte Final. Bases. https://www.documentamadrid.com/sites/default/files/actividades-paralelas/files/BASES%20%20CORTE%20FINAL%20-%20DM2018_0.pdf
- Falicov, T. (2013): «"Cine en Construcción"/"Films in Progress": How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic», en *Transnational Cinemas*, 4 (2), pp. 253-271.
- Hjort, M. (2010): «On the plurality of transnationalism», en N. Durovicová y K. Newman (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, pp. 12-33.
- IDFA, International Documentary Festival of Amsterdam (2014): IDFA Bertha Fund. <http://www.idfa.nl/industry/idfa-bertha-fund/ibf-classic-francais.aspx>
- (2016): Bertha Fund. Annual Report. https://issuu.com/idfa/docs/ibf_annual_report_2016
- Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Cine de (2018): MECAS. Mercado de Cine Casi Hecho. <http://www.pafilmfestival.com/mecas/>

- Málaga, Festival de Cine de (2017a): Foro de coproducción. Uruguay Audiovisual. https://festivaldemalaga.com/industria/foro_de_coproduccion_uruguay_audiovisual
- (2017b): Málaga Festival Fund and Co-production Event. Presentación <https://festivaldemalaga.com/maff/presentacion>
- Mar del Plata, Festival Internacional de Cine de (2017): *Work in Progress*. <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/edicion/30/work-in-progress>
- Ostrowska, Dorota (2010): «International Film Festivals as Producers of World Cinema», en *Cinema&Cie: International Film Studies Journal*, vol. X, n.ºs 14-15, pp. 145-150.
- Punto de Vista (2017): X-Films. <http://www.puntodevista.com/es/x-films.asp>
- Róterdam, International Film Festival (2011): Cinema Mondial Tour. http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/hubert_bals_fund/cinema-mondial-tour/
- (2014): Hubert Bals Fund. HBF+Europe. <http://www.filmfestivalrotterdam.com/professionals/news-2014-2015/hbf-expands-with-hbf-europe/>
- San Sebastián, Festival Internacional de Cine (2017a): VI Foro de Coproducción Europa-América Latina. https://www.sansebastianfestival.com/2017/the_industry_club/foro_de_coproduccion/1/6443/es
- (2017b): Glocal in Progress. https://www.sansebastianfestival.com/2017/secciones_y_películas/glocal_cinema/8/es
- SANFIC (2017): Industria. WIP Latam. <http://www.sanfic.com/productos/sanfic-industria/>
- Shaw, D. (2013): «Deconstructing and Reconstructing “Transnational Cinema”», en S. Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating Transnationalism in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 47-66.
- Sundance, Film Festival (2016): Documentary Film Programme <http://www.sundance.org/programs/documentary-film>
- Triana-Toribio, N. (2013): «Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/Cinéma en Construction», en S. Dennison (ed.): *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Rochester: Tamesis, pp. 89-112.
- Vallejo, A. (2014): «Industry Sections, Documentary Film Festivals between Production and Distribution», en *Iluminace*, 26, 1 (93), pp. 65-82.
- (2016): «Of Calendars and Industries: DIFA and CPH: DOX», en *NECSUS*, primavera. <http://necsus-ejms.org/calendars-industries-idfa-cphdox/>

TRANSNACIONALIDAD ES SINÓNIMO DE ENCUENTRO: COPRODUCIR PARA CRECER

Transnationality is Synonymous with Meeting:
Co-Producing to Grow

Concha Barquero

Universidad de Málaga y Festival de Málaga. Cine en Español (España)

Alejandro Alvarado

Universidad de Málaga y Festival de Málaga. Cine en Español (España)

Moisés Salama

Festival de Málaga. Cine en Español (España)

No podemos obviar que la cuestión económica es una perspectiva consustancial a las relaciones entre cine y transnacionalidad. En este sentido, la coproducción es una fórmula clave en la materialización de proyectos que justifican la participación de profesionales y recursos de varios territorios. En este texto se expondrán y valorarán las distintas fórmulas de apoyo y financiación de películas documentales a cargo de entidades públicas o privadas para la configuración de un espacio conjunto de producción entre Europa y Latinoamérica, desde programas como Ibermedia o DOCTV hasta los fondos vinculados a festivales de cine o a ayudas estatales o regionales. Por otro lado, se analizará el papel de los productores que, a uno y otro lado del Atlántico, tejen las redes necesarias para la materialización de estos proyectos.

Palabras clave

Cine documental, financiación, coproducción, cine latinoamericano, producción cinematográfica, transnacionalidad, Ibermedia, DOCTV Latinoamérica

We cannot ignore the fact that the economic question is an inherent perspective in the relations between cinema and transnationality. In this sense, co-production is a key formula in the implementation of projects that justify the participation of professionals and resources from various territories. This text will present and assess the different formulas for supporting and financing documentary films by public or private entities for the configuration of a joint production space between Europe and Latin America, from programmes such as Ibermedia or DOCTV to funds linked to film festivals or state or regional aid. In addition, the role of producers on both sides of the Atlantic who weave the networks necessary for the implementation of these projects will be analysed.

Keywords

Documentary film, financing, co-production, Latin American cinema, film production, transnationality, Ibermedia, DOCTV Latin America

La idea de este monográfico nació, por iniciativa del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos, como una ocasión para retomar con sosiego algunos de los temas discutidos en el V Encuentro de Cine Documental del Festival de Málaga celebrado en la primavera de 2017. Desde el principio, se quiso que estas páginas estuviesen abiertas a los autores y/o entrevistados para que desarrollaran sus ideas, las expusieran con profundidad y con voluntad divulgativa y propusiesen nuevas direcciones hacia las que dirigir la mirada cuando abordásemos la cuestión de la transnacionalidad. También se perseguía replicar de alguna manera la atmósfera de intercambio de aquellas jornadas, para lo que el monográfico habría de componerse de textos de muy diversos enfoques que resultasen en un nuevo espacio de diálogo. Si la estructura del encuentro, organizado mayormente alrededor de mesas redondas, se prestó al debate y al intercambio de ideas, a la puesta en común de información de interés para el público general y especializado y, no menos importante, a la expresión de sentimientos, entusiasmos y titubeos, estos textos también habrían de escapar de un academicismo rígido y aspirar a combinar rigor y accesibilidad habilitando más de una posible lectura transversal.

No obstante, este texto (firmado a seis manos) tiene la intención de rescatar, a modo de crónica, algunos de los saberes y experiencias compartidos durante aquellas jornadas y que no han quedado plasmados en el resto de contribuciones de este número. No queríamos dejar fuera de estas páginas intervenciones particularmente enriquecedoras por el, a buen seguro para muchos lectores, carácter práctico de lo expuesto. Lo que sigue recoge pues algunas de las implicaciones de la transnacionalidad del documental contemporáneo latinoamericano alrededor de una cuestión, la producción y difusión de las obras.

Entre las mesas redondas programadas para la primera jornada del encuentro se encontraba la titulada «(Co)producción y transnacionalidad: ¿una realidad?». A ella se sentaron Minerva Campos, investigadora de la Universidad Autónoma de Madrid, Elena Vilardell, secretaria técnica y ejecutiva del Programa Ibermedia, la productora Bettina Walter y Tanya Valette, docente y productora dominicana y coordinadora de DOCTV Latinoamérica. Moderó la mesa Moisés Salama, cineasta y coordinador de programación y contenidos del Festival de Málaga. El objetivo de la mesa era exponer y valorar las distintas fórmulas de apoyo y financiación de películas documentales a cargo de entidades públicas o privadas para la configuración de un espacio conjunto de producción entre Europa y América Latina,

así como poner en valor el papel de las productoras que, a uno y otro lado del Atlántico, tejen las redes necesarias para la materialización de estos proyectos. Como punto de partida, se proponían cuestiones para el debate y la reflexión, tales como la flexibilidad de las entidades y programas de financiación ante las particularidades del cine documental, los límites de los modelos vigentes o el eventual surgimiento gracias a estas políticas e iniciativas de cinematografías en países con poca tradición.

Minerva Campos abordaba en su intervención estas cuestiones, en relación con el creciente rol de los festivales internacionales de cine como marcos de apoyo para el desarrollo y la producción de cine documental en el ámbito latinoamericano. Sobre su presentación desarrolla Campos el artículo que precede a este texto, en el que, más allá de la mera exposición, aplica un enfoque crítico como alerta ante el riesgo de endogamia de ciertas fórmulas.

Así, y desde sus distintos desempeños profesionales e institucionales, cada una de las invitadas a la mesa redonda ofreció su perspectiva sobre el contexto y los temas propuestos. La especificidad del documental y su ocasional entrada en conflicto con los sistemas de financiación y exhibición mayoritarios, concebidos a la medida de las producciones de ficción, planeó durante buena parte de la intervención de Elena Vilardell. La secretaria técnica y ejecutiva de Ibermedia definió este programa como el buque insignia de las iniciativas de cooperación iberoamericana desde 1988. Concebido para el ámbito geográfico de América Latina, España y Portugal, aproximadamente el 25% de las ayudas concedidas por Ibermedia desde su fundación han ido destinadas a coproducciones de cine documental. Si bien el programa no participa, obviamente, de manera exclusiva en películas de esta naturaleza, Vilardell defendió la necesidad de servir de plataforma para un cine documental creativo, entendido en un sentido amplio pero alejado de los cánones formales televisivos. Con un máximo de 80.000 dólares de ayuda a cada documental, España es uno de los países que más ha incrementado el porcentaje de estas películas que presenta a las convocatorias.

A pesar de lo positivo de estos datos, Elena Vilardell apuntaba la necesidad de adaptar las normas y criterios de los concursos y subvenciones a las particularidades, creativas y de producción, del cine documental: «Uno de los problemas es que las legislaciones están hechas pensando en la ficción y se depende de las interpretaciones que se hagan sobre esta cuestión, dándose el caso de pedir y preguntar por los actores ante un proyecto documental». Pero el carácter específico de estos cines va más allá de la fase de producción y tiene también su reflejo en la exhibición y distribución, donde el principal obstáculo del entorno latinoamericano y espa-

ñol es la ausencia de ventanas para el documental, lo que constituye una traba para la recuperación de la financiación. Se hace indispensable, apuntaba la representante de Ibermedia, consolidar acuerdos como los que se están llevando a cabo con las televisiones públicas del entorno para garantizar la programación de cine documental en sus pantallas, una tarea aún compleja dada la inercia en la configuración de las parrillas televisivas.

Las coproducciones suponen una de las herramientas más visibles en la materialización de una producción de cine (documental) transnacional. Sin embargo, el establecimiento de estas asociaciones ha de venir condicionado por la naturaleza de cada proyecto. Una coproducción es, ante todo, un ejercicio de responsabilidad y de coherencia que ha de ser el resultado de la satisfacción de una necesidad intrínseca del propio proyecto. Forzar una coproducción innecesaria puede traer consecuencias negativas para su desarrollo, llegando a distorsionar el sentido original de la historia o, como advirtió Elena Vilardell, incluso a aumentar notablemente el presupuesto de manera innecesaria. De coproducciones es buena conocedora Bettina Walter. La productora alemana establecida en Barcelona atesora una trayectoria de casi dieciocho años dedicada a la producción de documentales con proyección internacional. Su aterrizaje en Barcelona, proveniente de un contexto como el alemán, cuyo cine documental es rico en volumen y creatividad, le hace tomar inmediata consciencia de la imperativa necesidad de trabajar en coproducción (con otras productoras, pero en muchas ocasiones con productoras de otros países) como fórmula viable para la financiación de los proyectos: «Al llegar a Barcelona vi que TV3 daba ayudas a un productor que podía presentar un proyecto al año y otro al año siguiente y podías entrar en coproducción y conseguir entre 30.000 y 40.000 euros».

No obstante, para Walter, que ha participado en la producción de películas como *La lista Falciani*, *La mina del diablo* o *Mi vida con Carlos*, la coproducción es mucho más que una oportunidad de asegurar la financiación de un proyecto, abaratar costes y reducir riesgos. El aprovechamiento de la experiencia y el saber hacer de profesionales extranjeros, y el acercamiento a temas y enfoques locales (y no por ello menos universales) son solo algunas de las formas de intercambio y apertura de las mentalidades que constituyen la verdadera esencia de la coproducción. En este sentido, Bettina Walter se declaraba «una fan de la colaboración; me encantan los intercambios culturales, pienso que hay un enriquecimiento de las miradas».

Desde una aproximación aplicada a las funciones del productor/coprodutor, Walter dedicó buena parte de su exposición a desglosar para los

asistentes al encuentro información práctica sobre la dinámica de las coproducciones entre América Latina y Europa, centrándose en las posibilidades de financiación y en los numerosos festivales y mercados adonde acudir en busca de socios para coproducir. Después de enfatizar la importancia de garantizar apoyos locales (ayudas, precompras de televisiones, etcétera) en el territorio propio, autonómico y nacional, repasó las tareas y materiales básicos indispensables (la carpeta de producción, el *teaser* y el plan de financiación con presupuesto máximo y mínimo) para generar interés y localizar socios fuera de las fronteras propias.

Las coproducciones suponen una de las herramientas más visibles en la materialización de una producción de cine (documental) transnacional

El proceso de presentación internacional del proyecto puede incluir la participación en *pitchings*, mercados y foros de instituciones y festivales, en creciente aumento. La productora alemana compartió con el público las referencias de numerosos fondos concebidos específicamente (total o parcialmente) para (co)producciones de América Latina a lo largo y ancho del planeta, como Ibermedia, Ford Foundation, Chicken & Egg (dirigido especialmente a documentales producidos y dirigidos por mujeres), Sundance Documentary Fund, World Cinema Fund, Hubert Bals Fund... Un abanico cada vez más amplio de opciones que, como señaló Walter, debe rastrearse en función de las características particulares de cada documental, pues no existe configuración de producción alguna que sea perfectamente extrapolable a otro proyecto. En cuanto a la ausencia de ventanas específicas para el cine documental en la televisión latinoamericana, Bettina Walter incidió de manera alternativa en la apuesta que televisiones europeas como ARTE o BBC han hecho tradicionalmente por este cine, lo que supone en la actualidad un espacio para la difusión de las (co)producciones latinoamericanas, en tanto que se consolidan las tan reivindicadas ventanas para el documental en las pantallas regionales.

Con el propósito de abrir espacios en las televisiones públicas para el documental latinoamericano y establecer las consecuentes sinergias con la pro-

ducción de estos cines en el área, nació justamente DOCTV Latinoamérica, programa cuya sexta edición coordinaba Tanya Valette. La productora, gestora cinematográfica y docente dominicana comenzó su intervención repasando su propia trayectoria transnacional, que la llevó a formarse en la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños (EICTV) en Cuba, de la que más tarde sería directora, aterrizar durante más de una década en Francia, donde se especializó en documental, o recalar en España como directora artística del Festival IBAFF de Murcia. Valette se valió de la figura del cineasta cubano Julio García Espinosa, autor entre otros textos del manifiesto *Por un cine imperfecto*, referenciado por el profesor Chanan en este monográfico, para recordar su toma de conciencia respecto a la inexistencia de una cinematografía propia de su país originario, República Dominicana. Este país es, no obstante, un ejemplo paradigmático de cómo las actuales políticas e iniciativas en materia cinematográfica están redefiniendo el mapa de América Latina en este sentido. Tanya Valette lo atribuía a dos principales razones: el surgimiento de cursos y espacios de formación en toda el área latinoamericana, dando lugar a procesos creativos transnacionales y a obras y proyectos que circulan por todo el mundo, y la implementación de políticas públicas de apoyo al documental en América Latina y el Caribe.

Si bien países como Honduras, El Salvador y Nicaragua, entre otros, aún tienen por delante el fomento de leyes específicas, Valette presentaba el caso dominicano como muestra del grado de impacto de las políticas cinematográficas. Después de seis años de aplicación de una ley de fomento al cine nacional, con atención a la producción y de manera paralela a la formación, las consecuencias se han dejado notar: «La voluntad política del Estado ha sido pues fundamental para el fomento del cine en mi país y el documental ha sido uno de los grandes beneficiarios de esa voluntad, tanto para los cineastas como para los espectadores». La transnacionalidad, entendida como el establecimiento de intercambios y transferencias, parece haber sido la clave para la consolidación progresiva de lo dispuesto legislativamente: «En definitiva, ha sido nuestra incorporación al espacio público del audiovisual iberoamericano a través de programas como DOCTV Latinoamérica lo que ha permitido la producción de un documental más autoral que trasciende nuestra insularidad».

DOCTV es un programa de fomento a la producción y difusión del documental latinoamericano

no dependiente de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) que con las comisiones de cine de diecisiete países latinoamericanos y veintiuna televisiones públicas conformantes de la Red DOCTV¹ promueve un concurso de selección de proyectos de documentales para televisión. El concurso DOCTV Latinoamérica selecciona un proyecto de documental para televisión por país, aportando los recursos necesarios para la completa producción de la obra y garantizando tantas ventanas de exhibición de los contenidos ganadores como canales de televisión adheridos a la red en los diecisiete países integrantes.

Marcos como Ibermedia o DOCTV contribuyen a la presencia de documentales latinoamericanos en festivales internacionales. Esta difusión internacional, implícita en el programa, resulta tan indispensable como los 70.000 dólares de ayuda máxima a los que optan los proyectos que concurren a DOCTV. El carácter abierto de estas convocatorias permite propiciar el carácter creativo propio de cada película documental desde un proceso que evita imponer patrones formales o estéticos. Unas políticas de apoyo al cine adecuadas y plurales, y las alianzas que iniciativas transnacionales como DOCTV representan, suponen un camino sólido en la conformación de un cine, documental en este caso, diverso, abierto a influencias y contaminaciones positivas que se erija no obstante desde su irrenunciable condición única. El ejemplo final de la intervención de Tanya Valette nos sirve también para coronar este texto: la pareja de directores Oriol Estrada y Natalia Cabral, él catalán y ella dominicana, afincados ambos en el país caribeño, sintetizan la esencia de lo transnacional. Con su primera película, *Tú y yo*, producida con financiación catalana, recorrieron con éxito festivales de todo el mundo. Su segundo largometraje documental, *El sitio de los sitios*, producido gracias al apoyo de DOCTV, se mostraba en el Festival de Málaga en la sección oficial a concurso los días de celebración del encuentro. La filmografía de Estrada y Cabral resume así un tránsito ejemplar: el de un periplo transnacional que mantiene el equilibrio de la libertad creativa.

¹ Los países miembros de la Red DOCTV son Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

ANDRÉS DUQUE: TRANSCRIPCIÓN DE UNA CONVERSACIÓN SOBRE CINE Y SUS DESVÍOS HACIA LA IDENTIDAD TRANSNACIONAL

Andres Duque: Transcription of a Conversation About Cinema and its Detours Towards Transnational Identity

Joan Antúnez

Cineasta (España)

El álbum de cromos *Hombres, razas y costumbres*, con el que interactúa Andrés Duque en su cortometraje *No es la imagen es el objeto* (2008) desvela a un cineasta que ajusta las cuentas con el mundo colonial, racista y clasista que se le presentaba en su infancia. Esta película no deja de ser un índice del carácter rompedor y heterogéneo de un realizador «trans», como se define en esta entrevista, español nacido en Caracas y residente en Barcelona. Su trabajo se sitúa en la periferia de la no-ficción con un fuerte carácter documental y ensayístico. Su primera película, *Ivan Z*, es un retrato del cineasta de culto Iván Zulueta. En 2011 realiza su primer largometraje, *Color perro que huye*, estrenado en el Festival Internacional de Cine de Róterdam y con el que obtiene el premio del público en el Festival Internacional de Cine Punto de Vista. En 2012 es uno de los cineastas invitados al seminario Flaherty, que se celebra en Nueva York. En 2013 recibe el Premio Ciudad de Barcelona por su película *Ensayo final para Utopía*. *Oleg y las raras artes* es su película más reciente y ha obtenido numerosos premios. En esta entrevista, el también cineasta Joan Antúnez dialoga con su admirado profesor-cineasta buscando las claves de su identidad transnacional en su obra.

Palabras clave

Andrés Duque, documental, no-ficción, cine transnacional, cine ensayo, autobiografía, retrato documental

The sticker album *Hombres, razas y costumbres* (*Men, races and customs*), with which Andres Duque interacts in his short film *No es la imagen es el objeto* (2008), reveals a filmmaker who settles the score with the colonial, racist and classist world that he saw during his childhood. This film is still an index of the groundbreaking and heterogeneous character of a «trans» director, as defined in this interview, a Spaniard born in Caracas and living in Barcelona. His work is located on the periphery of non-fiction with a strong documentary and essay tone. His first film, *Ivan Z*, is a portrait of the cult filmmaker Ivan Zulueta. In 2011 he makes his first feature film *Color perro que huye* (*Color dog that flees*), released at the International Film Festival of Rotterdam and that won the audience award at the International Film Festival Punto de Vista. In 2012 he is one of the filmmakers invited to the Flaherty Seminar in New York. In 2013 he was awarded the City of Barcelona Prize for his film *Ensayo final para utopia* (*Final essay for utopia*). *Oleg y las raras artes* (*Oleg and the Rare Arts*) is his most recent film and has won numerous awards. In this interview, the filmmaker Joan Antunez dialogues with his admired teacher-filmmaker in search of the keys to his transnational identity in his work.

Keywords

Andres Duque, documentary film, nonfiction, transnational film, essay film, autobiography, documentary portrait

Andrés Duque es un cineasta español nacido en Caracas, Venezuela. Su trabajo se sitúa en la periferia de la no-ficción española con un fuerte carácter documental y ensayístico. Su primera película, *Iván Z*, es un retrato del cineasta de culto Iván Zulueta. En 2011 realiza su primer largometraje, *Color perro que huye*, que fue estrenado en el Festival Internacional de Cine de Róterdam y obtuvo el premio del público en el



Andrés Duque.

Festival Internacional de Cine Punto de Vista. En 2012 es uno de los cineastas invitados al Seminario Flaherty, que se celebra en Nueva York. En 2013 recibe el Premio Ciudad de Barcelona por su película *Ensayo final para Utopía*. *Oleg y las raras artes* es su película más reciente, y ha obtenido numerosos premios.

Su filmografía la componen las películas *Iván Z* (2004), *Paralelo 10* (2005), *Landscapes in a Truck* (2006), *La constelación Bartleby* (2007), *Life Between Worlds Not in Fixed Reality* (2008), *All You Zombies* (2008), *No es la imagen es el objeto* (2009), *Color perro que huye* (2011), *Ensayo final para Utopía* (2012), *Primeros síntomas* (2015), *Las manos de Nastasia* (2015), *Una película recordada* (2015) y *Oleg y las raras artes* (2016). Actualmente está trabajando en su nueva película en la región de la República de Carelia.

Conocí a Andrés Duque en un taller de cine-ensayo impartido en Barcelona. Al entrar en el aula, Andrés estaba sentado en su silla, en silencio, con una canción de piano de fondo (era de Oleg Karavaichuk). Cuando esa pieza acabó, nos pidió que cogiéramos un papel en blanco y un bolígrafo y que, escuchando otra canción de Oleg, escribiéramos lo que esa música nos transmitiera. Sin límites. Dejando volar nuestra imaginación. Después de ese ejercicio, Andrés nos explicó que esa música que estábamos escuchando era de un compositor ruso llamado Oleg Karavaichuk y, poco a poco, nos fue contando lo asustado que estaba, ya que iba a rodar una película con esa persona y no sabía cómo hacerla ni cómo abordar la personalidad tan arrolladora de Oleg. Me pareció una lección de vida muy importante que definía perfectamente a quien tenía delante.

La primera película que vi de Andrés fue *No es la imagen es el objeto*, en el programa de Gandules del CCCB de Barcelona. Esa obra me descu-

bró un cineasta que trazaba mapas dentro de sus películas, que pensaba a través de las imágenes usando un discurso muy político. Ese fue el inicio; después vi *Paralelo 10*, una majestuosa obra de uno de los cineastas que mejor aborda el retrato con su rotunda filosofía cinematográfica: austera, observacional, poética y mística. Durante el taller de cine-ensayo, Andrés nos habló mucho de cómo hizo *Paralelo 10*, de cómo abordó el retrato, de sus dificultades de comunicación con Rosmari... Una confesión que me hizo aprender lo importante que es el trabajo sin cámara antes de rodar cualquier película. Y después de aquello vi su gran ópera prima *Iván Z*, después *Landscapes in a Trunk*, luego *Color perro que huye*... Hasta el día de hoy, cuando Andrés ha vuelto a adentrarse en el cine retratista con *Oleg y las raras artes*, que pude ver en pantalla grande en la Sala de los Cineastas de Málaga, dentro del Encuentro con Directores de Cine Español 2017/2018.

Tras haber coincidido en distintos lugares, nos sentamos a conversar sobre su cine, sus idas y venidas identitarias y sobre su próxima película, nuevamente vinculada a Rusia.



Fotograma de *Color perro que huye* (2010), de Andrés Duque.

Leyendo cualquier programa de un festival de cine donde se puedan ver tus películas, uno puede observar que Andrés Duque se denomina hispano-venezolano. ¿Cuándo surge en ti esa autodenominación de cineasta hispano-venezolano?

Tiene la idea de por qué no tener dos identidades. Tener dos identidades implica tener una especie de idea fluida de tu personalidad y eso a mí me interesaba mucho. Por un lado, había un hecho real y es que no se me estaba viendo como un cineasta español. No es que me interesara en particular, sino que empecé a notar una especie de exclusión por el hecho de ser venezolano. Era algo que quise defender porque me daba cuenta de que estaba basado en razones que no respondían a ningún tipo de lógica. Es decir, por el hecho de

no ser nacido en España no se me estaba considerando como cineasta que estaba haciendo películas en España. No tiene que ver concretamente con el contenido de mis obras, sino con el hecho de que no se estaba considerando mi trabajo como cine español por el hecho de no haber nacido en España. A mí todo esto me parecía un poco raro y, sobre todo, me parecía que no estaba siendo muy bien justificado respecto a «qué es esto de ser cineasta español». Al final fue más un acto de provocación que otra cosa. La idea de tener dos identidades me parecía interesante porque a la gente le resultaba cuando menos extraña o les resultaba problemática, y entonces me interesó. Pero aún hoy me sigo dando cuenta de que hay prejuicios y un poco de exclusión con estos términos de la plurinacionalidad. Dice mucho de cómo funcionamos como sociedad.

En tu caso te fuiste de Venezuela y te definiste como el inmigrante que se va para no volver. ¿Por qué decidiste irte de Venezuela?

Me fui por la sociedad, por la política. Es decir, es un país en que no se puede vivir. Es un país que, en la época que me tocó vivir allí, resultaba terrible, y ahora mucho peor. Me fui con la idea de no volver y luego para mí fue una decisión interesante el quitarme esta idea de tener raíces. Fijé una casa en Barcelona..., bueno, ahora estoy en Rusia, así que a mí la idea de estar en constante movimiento es algo que me gusta mucho y que, desde luego, tiene mucho que ver con cierta afinidad por la idea de «identidad fluida» y los *queer*, también... la identidad sexual, y creo que tiene que ver mucho con mi trabajo. En ese sentido, cuando estoy mostrando un paisaje de Mozambique, hay un corte y estoy en Venezuela y luego en España. Entonces hago que el espectador se centre en otras cosas que pueden ser un poco más sensoriales o menos racionales, que no hablan de un espacio geográfico-político concreto, sino que hablan más bien de afectos en mis películas. O al menos lo hago en mis ensayos *Color perro que huye* o *Ensayo final para Utopía*.

Has hecho películas muy diferentes, desde retratos a cine-ensayo, películas autobiográficas y rodadas en Barcelona, Venezuela, la galaxia de internet, Rusia... ¿Te sientes un cineasta transnacional? ¿Tu cine es *trans*?

Sí, *trans* total [risas]. El término *trans* me gusta, aunque suene un poco raro. Cada vez que lo anuncio suena un poco pretencioso y todos estos conceptos los son. Pero a mí me gusta justamente por lo que sugiere el término *trans*.



Fotograma de *Iván Z* (2004), de Andrés Duque.

En tus películas, como has dicho, vas haciendo saltos en el montaje con total libertad para ir de un lugar a otro. ¿Nos podrías hablar de cómo construyes tus películas?

Hay un paisaje que a mí me gusta mucho que yo llamo «internacional con monumento»; es ese espacio al que siempre vuelvo y creo que está desde *Iván Z*. Es decir, un lugar donde no hay un contexto político y geográfico claro. Es un lugar que puede ser utópico, un *neverland* en el mejor estilo Zulueta, y lo que supone el encierro en su casa, que es un lugar de afectos. A mí me gusta cuando tengo una película –por ejemplo, esta que estoy haciendo ahora, que no tiene título todavía, lo estoy investigando–, entonces yo siempre le pongo un título que es «internacional con monumento». Para mí es un lugar limítrofe. Es un lugar para los apátridas que me permite evocar una serie de emociones que tienen que ver con esta idea de la estética del inmigrante, con una serie de sensaciones de pérdida pero también de ganancia de experiencias, de cosas que vas viviendo que de alguna forma te definen. Creo que en el fondo formular mi cine así me ha hecho libre, en el sentido de que no me siento obligado a tocar ciertos temas por ser sencillamente de Venezuela o de España, sino que me permito tocar o abordar temas que no se corresponden a un intento de querer describir una realidad concreta. Por ejemplo, en el caso de *Paralelo 10*, una mujer filipina. Para mí es la película más barcelonesa que se pueda haber hecho. Es una mujer filipina en una esquina de Barcelona, el documental está hablado en tagalo..., quiero decir, yo vengo de una generación donde estábamos muy aferrados a unos códigos de producción y de conceptualización de proyectos que a mí me parecían terribles: el hecho de que, para poder conse-

guir cierta financiación o ciertas cosas, había que hacer las cosas de cierta forma. Y por supuesto, los temas también había que tratarlos de determinada manera. Esto es normal, para conseguir cualquier tipo de subvención tienes que seguir una línea de temas que interesan a las instituciones que dan el dinero o, a veces, son temas que sencillamente interesan al pensamiento contemporáneo actual. Como yo empecé a hacer películas por mi cuenta, no me preocupaba mucho por intentar parecerme a otro tipo de proyectos que se financiaban. Entonces, mis películas no tienen temáticas de revisión histórica o de estudios contemporáneos, sino que sencillamente buscan visualizar algo que se correspondiera a alguien que está viajando constantemente. Entonces, en esta idea de constante transformación, de fluidez de tu identidad, allí me encontré. Los personajes que iba retratando eran, en su sentido literal, trans-identitarios. Para mí, Rosmarie, la de *Paralelo 10*, fue una reafirmación de quién soy. Yo soy ella.



Fotograma de Iván Z (2004), de Andrés Duque.

Si ya es confusa la identidad de los cineastas transnacionales, aún puede ser más complicado definir de dónde son sus películas. ¿De dónde son las películas de Andrés Duque?

De este lugar que se llama «internacional con monumento», de una persona a la que yo le he dedicado todas mis películas y de lo que podría suponer el mundo de un viajero.

Para ti, ¿la identidad de un cineasta entiende de fronteras?

Es difícil. Es un momento complicado porque ahora con la entrada de los nuevos media, el internet, esta idea de globalización plantea un tema realmente importante. ¿Nos hemos globalizado? Yo creo que

no. Creo que en el fondo tampoco hemos llegado a esa idea de globalización, sino que más bien estamos yendo hacia atrás.

Desde tu última película, *Oleg*, has empezado una relación muy especial con Rusia. ¿Qué te atrae de Rusia, que estás alargando tu estancia después de hacer *Oleg* y las raras artes?

Fíjate que *Oleg* no deja de ser otra persona con una identidad fluida. No tenía una identidad estática. Me estaba dando cuenta también de que me encantaría hacer una película sobre la cultura gay aquí en Rusia. Mostrar cómo aquí en Rusia existe realmente una visión muy diferente de ese concepto binario entre lo heterosexual y lo homosexual. Aquí se puede entender desde una óptica que quizás podría nombrarse «poliamor». Así que nadie está cerrado a códigos binarios y eso desde lo *queer* es interesante. Este país ha vivido más de cien años de represión sexual y realmente no fue hasta los noventa que llegó a tener un renacimiento de la sexualidad. Esta idea me lleva a otros estratos de la sociedad; ahora estoy buscando una etnia que casi ha desaparecido, que es la cultura carelia, en la región de la República de Carelia. Allí hay una etnia con una tradición religiosa muy antigua y que tiene un orden social muy diferente al nuestro. Es curioso cómo una etnia como esta ha sobrevivido a la rusificación de la zona durante el período de Stalin, porque en los años cuarenta hubo una masacre sobre los individuos de esta comunidad, los cuales tuvieron que irse a Finlandia. Entonces, ahora quiero ver todo aquello que se sale de lo normativo dentro de la cultura carelia. Te cuento una de esas cosas que quiero ver: tienen una afinidad con los muñecos. Tengo un amigo aquí que tiene un muñeco y siempre va con él. Y es algo que tiene que ver con una cultura milenaria. Y este es un chaval como tú y como yo, y tiene un oso de peluche con el que va para arriba y para abajo... Aún no le he preguntado por qué lleva ese oso siempre con él. Hay como un fetiche hacia la creación de un muñeco que te acompaña, como una especie de *alter ego*. Cuando me encuentro con cosas así, enseguida veo que hay una chispa y me interesa. He conocido a algunas personas de la universidad, del departamento de antropología, y me están ayudando a hacer una excursión para adentrarme en Carelia, ya que es muy difícil por ti solo poder llegar a un pueblo y decir: «Hola, ¿puedo grabar aquí?». La población de Carelia es muy desconfiada, así que el plan es empezar a grabar poco a poco, en verano de 2018. Aprovecharé, por supuesto, que el clima estará mejor, pero también es una época en la que salen un poco más de sus casas y se les puede visitar. Ahora, en diciembre, es complicado.

Tu cine siempre ha fijado la mirada en lo desconocido, en lo extraño, para que tu cámara pudiera analizar y dejar fluir tus pensamientos a través de personajes y situaciones. Lo podemos ver en *Paralelo 10* y en muchas otras de tus películas. ¿Qué es para ti el cine?

Para mí es como mirarme en un espejo. Noto que hay una afinidad con ese desconocido y, por supuesto, todo aquello que no sea normativo para mí es importante. Siento una especie de interés y, a la vez, responsabilidad de visibilizar estas cosas y mostrar toda la belleza que tienen oculta. Porque, si no, estaríamos viviendo en un mundo muy aburrido.



Fotograma de *Oleg y las raras artes* (2016), de Andrés Duque.

¿Una mirada extranjera aporta más que una mirada local?

Son dos miradas totalmente diferentes. Una siempre va a estar mediada por el condicionante histórico que inevitablemente un cineasta va a intentar imponer, es algo a lo que no puedes escapar. En cambio, el extranjero conecta con otras cosas. Conecta con los afectos, con las emociones, y esto es fundamental. Porque al fin y al cabo el cine se tiende a derivar hacia lo didáctico y se dan situaciones del tipo «Voy a demostrarte cuánto sé yo de esta cultura». Eso no es de mi interés. El mostrarte un estudio sesudo de tal cultura... Yo puedo haberme leído muchos libros sobre Carelia, pero en realidad mi interés no va hacia eso. Yo voy a hacer una película y mis películas consisten en construir un mundo. Un mundo que está en medio de lo objetivo y lo subjetivo, pero que tiene su propia lógica y sus propias leyes. Mi cine sí se relaciona con la realidad, con hechos históricos, con un contexto, pero solamente se deja afectar por ellos para ganar una construcción de espacio y de tiempo que les sea propio. Cuando consigo eso, la película me traslada a un mundo que tiene que ver con algo que va más allá de la lógica y lo racional. No me planteo describir una realidad de una forma objetiva o darle un sentido intelectual,

sino, más bien, construirla como si estuviera haciendo una historia, una ficción o escribiendo una novela.

El cine puede verse como un trayecto, como un viaje. Cuando se hace cine, uno viaja a un nuevo mundo, a un nuevo hogar. Vive y sueña en otra realidad ajena a él mismo y en el regreso de ese viaje la identidad ha mutado, se ha expandido quizás. Se es el yo de antes y el yo actual. ¿De qué modo te afectan a ti esas idas y venidas?

Lo que suele pasar es que esas idas y venidas dan miedo, son cambios, transformaciones. En mi caso, por lo contrario, me he dado cuenta de qué es lo que más busco y más me nutre. Hablando de Oleg, he aprendido tanto de él... Y el aprendizaje, incluso, ha llegado a posteriori. Ahora, con mi nueva película en Carelia, estos procesos me van a volver a suceder y van a suponer una serie de cambios que para mí son más importantes que cualquier otra cosa. Por la experiencia de cambiar merece la pena vivir, porque, si no, estaría en otro mundo [risas]. Es decir, deslastrarse de lo que tienes, dejarlo todo, perderte..., viajar. En ese perderte se puede sufrir un poco, ya que sientes ciertas inseguridades, te sientes vulnerable, pero también encuentras cosas que te van a nutrir y te van a transformar. Por eso yo, mientras pueda, voy a intentar llegar más lejos y seguir viajando.

Dirigiendo nuestra conversación hacia el concepto de cine como lenguaje, ¿qué idioma utiliza Andrés Duque para escribir su cine?

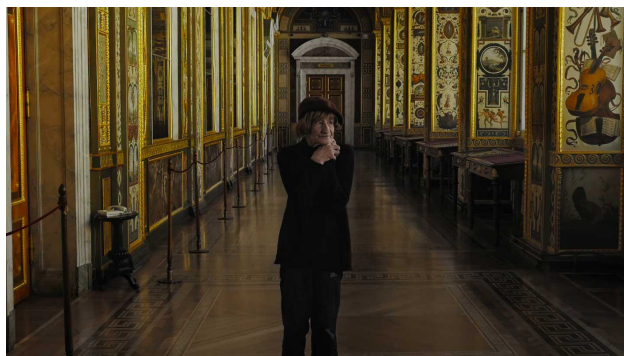
No podría tratarlo como lenguaje. El cine para mí no es un lenguaje como tal. Parte siempre de hallazgos con algo extraordinario, con algo que me lleve a un límite, que me saque de mi vida cómoda, tranquila y segura. Estoy siempre buscando esa forma de salir de ese lugar. Para mí Carelia es ese hallazgo extraordinario, por lo que voy a pasarme aquí, en Rusia, todo el tiempo que pueda hasta que encuentre quizás una persona o algo que me obligue a hacer una película. Parto siempre de una experiencia directa con alguien o con un hecho que me afecte de alguna forma para que decida hacer una película sobre ello. La forma y el lenguaje, mientras más libre, mejor. Me gusta esta idea de que cuanto más punk, mejor. Nunca he querido mantener una estética sólida porque, para mí, esas son estrategias de mercado. Yo filmo como puedo y el resultado se ve tal cual, no lo disfrazo con algo bello. Sencillamente, me gusta que mi cine tenga una estética incluso un poco cruda. *Color perro que huye* es una película con imágenes grabadas sin intención de utilizarse para una película; aun así, las usé como eran, crudas. Por ejemplo, *Oleg y las raras artes* fue coloreada

de una forma tan chillona que incluso acaba siendo un poco extraña. Parece que sea una película muy formal, con planos secuencias largos, pero también es una película en la que introduzco elementos de ruptura. Me gusta que se sienta, que en las imágenes haya una idea de cómo fueron grabadas, que esto sea la estética, que sea la película. Si fue grabada de distintas maneras, pues que eso se note en la película.

¿Andrés Duque volverá a vivir en Venezuela? Aunque sea para rodar una película...

Creo que no. No. Y menos ahora. Sí creo que es importante que todos tenemos que tener algo que llamar casa y para mí es Barcelona. Yo allí me siento a gusto y es el lugar donde paso desapercibido. Pero urgencia para querer vivir o rodar en Venezuela no

la tengo. ¿Que pueda ocurrir? Esto ya no dependerá de mí. Pero creo que no. Tal como yo veo las circunstancias ahora, no creo que sea mi futuro.



Fotograma de Oleg y las raras artes (2016), de Andrés Duque.

CINE IMPERFECTO TRANSFORMADO: EL CINE INDEPENDIENTE EN CUBA EN EL SIGLO XXI

Imperfect Cinema Transformed: Independent Cinema in Cuba in the 21st Century

Michael Chanan

University of Roehampton (Reino Unido)

Hemos llegado en el 2016 a una situación ya imaginada por Julio García Espinosa allá en 1969 en su polémico ensayo *Por un cine imperfecto*, cuando cuestionó si la evolución de la técnica cinematográfica (de la que ya había señales evidentes) haría posible que esta dejara de ser privilegio de unos pocos. En efecto, cuando llega el vídeo digital a Cuba, como a todas las otras latitudes, se da un surgimiento de la producción independiente fuera de las normas institucionales. A pesar del problema de acceso a la red dentro del país, ha habido un proceso de transnacionalización en el nivel estético que en la producción institucional parece no haberse dado. En el documental independiente, por ejemplo, se da un giro muy marcado hacia lo personal y subjetivo, y surge la pregunta: ¿Con qué implicaciones políticas? ¿No es la condición política cubana bien diferente al resto de América Latina? Ni hablar de Europa. Sin embargo, se da una situación, similar a otras partes, en que la producción es perfectamente posible, mientras la distribución resulta problemática. No es la primera vez que las paradojas de hacer cine en Cuba nos muestran los rasgos contradictorios de la producción cultural global.

Palabras clave

Cuba, cine independiente, *Por un cine imperfecto*, vídeo digital, EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), transnacionalidad, producción, distribución, cine cubano

We've arrived in 2016 at a situation already imagined by Julio García Espinosa back in 1969 in his polemical essay *For an Imperfect Cinema* when he wondered if the evolution of film technology (there were already signs) would make it possible that it ceased being the privilege of a small few. Indeed, when digital video came to Cuba as everywhere else, it produced the rise of independent production outside institutional norms. Despite the problema of internet Access within the country, there has been a process of transnationalisation at the aesthetic level which does not seem to have occurred in institutional production. Independent documentary, for example, is strongly marked by a turn towards the personal and subjective, and the question arises about its political implications, especially given that political conditions in Cuba are rather different from the rest of Latin America (not to mention Europe). Nevertheless, the situation is much the same as elsewhere, in that production is perfectly possible, while distribution remains problematic. It is not the first time that the paradoxes of making films in Cuba demonstrate the contradictory features of global cultural production.

Keywords

Cuba, Independent Cinema, *Por un cine imperfecto*, Digital Video, EICTV (The International Film and TV School), ICAIC (Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry), transnationalism, production, distribution, Cuban cinema

Cuando en el año 2016 murió el cineasta revolucionario y polemista cubano Julio García Espinosa habíamos llegado a una situación ya imaginada por él mismo hace casi cincuenta años, en 1969, en su ensayo *Por un cine imperfecto*, cuando cuestionó el auge del vídeo:

¿Qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que esta deje de ser privilegio de unos pocos?, ¿qué sucede si el desarrollo del *video-tape* soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de «proyectar» con independencia de la planta matriz hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas?

En este ensayo, uno de los manifiestos clave del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, se propone la necesidad de un nuevo cine conforme a la visión de una nueva sociedad. Tiene que ser de bajo costo, ya que sería imperfecto comparado con la industria comercial, a la que debe dejar de imitar rechazando el espectáculo, pero provocando una relación activa con su público.

Todo lo que él previó aquí ha tenido lugar —excepto la reducción de la jornada laboral— y mucho más. Vivimos en la era del internet, en muchos países casi todo el mundo lleva una cámara de vídeo incorporada en su teléfono móvil y vemos todo tipo de cine en pantallas de varios tamaños (y con sonido muy variable). En efecto, hemos arribado a los viejos sueños de la democratización de los medios de comunicación, remontándonos a Dziga Vértov en la Rusia soviética de los años veinte, al concebir la idea de una cadena de aficionados de cine que proporcionaran un flujo constante de material noticioso. También escribía Brecht en 1932 acerca de la radio como un medio con una capacidad inherente para convertirse en «el mejor posible de los aparatos de comunicación en la vida pública», un vasto sistema de canales de comunicación si se le permitiera transmitir tanto como recibir «para posibilitar que los oyentes hablaran también... traerlos a una cadena comunicativa en lugar de aislarlos»². Estas son ideas utópicas, dijo Brecht, pero habría que preguntarse por qué son utópicas.

Ahora que tenemos este utópico aparato de comunicaciones estamos obligados a preguntarnos qué tipo de caja de Pandora ha resultado ser.

¹ Julio García Espinosa (1970): «Por un cine imperfecto», en *Cine cubano*, pp. 66-67.

² Brecht, B. (2000): «The Radio as a Communications Apparatus», en M. Silberman (ed.): *Brecht on Film and Radio*. Londres: Methuen.

El explosivo desarrollo de la videografía digital es uno de los aspectos definitivos del panorama de los nuevos medios de comunicación en la cultura de masas en el siglo XXI, y eso igual en Cuba que en todas partes. Uno es consciente de que Cuba no está todavía totalmente insertada en este paraíso de comunicaciones global, tan lleno de trivialidades y basura, desde animales haciendo cosas divertidas hasta noticias falsas y discurso de odio. Sin embargo, resulta que Cuba es rica en producción de vídeo independiente, que refleja no la Cuba que se encuentra en el imaginario mediático de Europa, sino otra isla.

¿Cómo se explica? ¿Cómo ha sido posible en una sociedad por un lado económicamente bloqueada y, por otro, tan controlada como se supone en el mundo metropolitano? Y ¿qué quiere decir independiente?

Primero volvamos atrás. El cine tiene dos aspectos clave, lo económico y lo cultural, ya reconocidos en nombre mismo del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). La voluntad política de crear aquel instituto en una revolución que al poco tiempo se hizo comunista consistió, para una naciente industria de cine, en darle protección económica contra un mercado internacional hostil, permitiendo un crecimiento suficiente para establecer su presencia no solo doméstica, sino también en el circuito internacional del cine. Como en otros campos culturales, especialmente la música, el bloqueo norteamericano no logró aislar a Cuba de la misma manera que se logró en el comercio de mercancía normal no cultural y, durante tres décadas, el cine cubano mantuvo una presencia internacional en los espacios cinéfilos, los festivales y los circuitos alternativos, siempre ofreciendo a sus seguidores una dosis de emoción política. Dentro de Cuba crece una fuerte y orgullosa tradición de creación cinematográfica que se mantiene durante tres décadas, pero la situación cambia a principios de los noventa, de manera drástica y con bastante rapidez, por una combinación de razones.

Primero, la caída del comunismo en Europa del Este, hasta en la misma Unión Soviética, dejó a la isla caribeña en una crisis económica profunda. El futuro del ICAIC se volvió extremadamente sombrío. La producción fue severamente reducida, especialmente el documental. Los técnicos y actores pronto comenzaron a buscar empleo en el extranjero o emigraron. Empezó a cambiar la actitud, tanto oficial como popular, hacia los emigrantes, que ahora no se iban por razones políticas, sino económicas, aunque el Gobierno seguía siendo muy cauteloso con la actividad «contrarrevolucionaria». El instituto siguió a otras entidades en un nuevo régimen de operaciones de autofinanciamiento —no más el presupuesto central del sistema comunista—,

por tanto, la supervivencia comenzó a depender de la búsqueda de divisas a través de la coproducción. Los cubanos ahora se encontraban en la misma posición que otras industrias cinematográficas latinoamericanas, empujados a un mercado cultural globalizado donde todos competían con productos del mismo nicho para los mismos fondos de coproducción internacional –principalmente europeos, particularmente españoles–, mercado donde los intereses de los coproductores no coincidían con los suyos. Demasiado a menudo el resultado era películas diseñadas para favorecer los caprichos de los coproductores, explotando la exótica imagen afrocubana de la isla –y, por supuesto, la música también, pensando en *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders (1999) o *Havana blues* de Benito Zambrano (2005)– que proporciona el color local como fondo para películas de bajo presupuesto.

El documental jugó poco en este proceso, con la excepción singular de *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, hecho para un coproductor español que no impuso condiciones. Esta es una película extraordinaria que capta el humor melancólico de La Habana a comienzos del siglo XXI a través de retratos sin palabras de una muestra representativa de actores sociales y tiene una extraordinaria banda sonora de música, sonidos urbanos y fragmentos incidentales del habla; la falta de palabras de la película permite a la cámara descubrir la ambigüedad de lo real. Muchos espectadores cubanos se sorprendieron de que se permitiera una película tan sombría, pero el diario *Trabajadores* la elogió, diciendo que las imágenes de Pérez «hablan de la hazaña diaria de la existencia, de cómo vivir en la pobreza sin perder la dignidad ni renunciar a los sueños»³. Incluso el *Miami Herald* escribió que, al evitar cualquier mención directa de la política, «puede leerse como una carta de amor al optimismo y a la capacidad inventiva de los habaneros» y «una crítica triste de la revolución de Castro»⁴. También evita las imágenes icónicas tradicionales de La Habana como un paraíso tropical y, como ha dicho el agudo crítico cubano Juan Antonio García Borrero, sus personajes habitan la casa menos iluminada de esa imponente mansión conocida como historia⁵. Es una película llena de empatía, sin ningún tipo de discurso ni oficial ni contrarrevolucionario, y representar la realidad social en esta forma es algo completamente nuevo en el documental cubano.

³ Citado por Anthony Boadle (2003): «Cuban Film Shows Raw Side of Life in Havana», en *Washington Post*, 29 de julio.

⁴ René Rodríguez (2004): «Love Letter or Critique... or Maybe Both?», en *Miami Herald*, febrero.

⁵ Juan Antonio García Borrero (2004): «Las iniciales de la ciudad (la libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en *Temas*, n.º 36, enero/marzo.

Al mismo tiempo, este grado de ambigüedad estética también se burla de los media dominantes en la metrópoli. Cambia la imagen de dónde se encuentra la Cuba actual, tanto vista en casa como en cualquier lugar del extranjero. Eso, por supuesto, es el problema, ya que incluso una película tan notable como esta apenas alcanza más allá de los círculos cinéfilos.

Mientras tanto, Cuba fue vista como un destino atractivo para documentalistas extranjeros siguiendo la ruta turística, a quienes se les permitió el acceso siempre que su tema no fuera político. A veces esto proporciona un nuevo enfoque. Por ejemplo, un filme sobre los clubes de boxeo para chicos llamado *Sons of Cuba* (*Hijos de Cuba*, 2009) del joven cineasta británico Andrew Lang, descrito por *Variety* como «a partes iguales, una historia de la mayoría de edad y un drama deportivo, aunque el verdadero golpe de estómago proviene de sus observaciones de hecho del contexto sociopolítico más amplio»⁶.

Pero estaba sucediendo también otra cosa. Mientras la cultura de cine oficial en Cuba entraba en la crisis generalizada de los noventa, como en todas partes, una nueva generación se interesaba en el vídeo a pesar del aislamiento de la isla y los fracasos económicos. La investigadora norteamericana Ann Marie Stock (2009) pone como fecha de nacimiento del nuevo movimiento los años noventa –el Movimiento Nacional de Vídeo de Cuba fue fundado en 1989, aunque necesitaba unos años para ganar impulso–. Comenzaron a aparecer el videoarte y, también, los primeros vídeos de calle, de lo cual el primer ejemplo que he encontrado es un vídeo anónimo del Maleconazo del 5 de agosto de 1994, donde se presenta el desarrollo de los acontecimientos de aquel día sin ningún comentario, tan solo a veces gente habla a la cámara. Es puro testimonio que me hace recordar unos vídeos que se hicieron en Chile en la década anterior en condiciones políticas bien diferentes. Al final del milenio este tipo de testimonios se convierten en uno de los subgéneros del videoactivismo asociado con el movimiento antiglobalización. Filmación sin pretensiones de acontecimientos públicos en un estilo que se conocería como periodismo ciudadano.

También hubo en el trasfondo la primera incursión de la transnacionalización en la vida cotidiana introducida por el vídeo –me refiero al vídeo casero, que surge en el ámbito doméstico, donde permite una nueva forma de comunicación entre familias divididas por la emigración–, lo que la investigadora norteamericana Lisa Maya Knauer (2009) lla-

⁶ Boyd van Hoeij (2009): «Sons of Cuba», en *Variety*, 5 de noviembre.

ma *grassroots transnationalism*, transnacionalismo de base. Se evidencia en un vídeo de ficción, *Vídeo de familia* (Humberto Padrón, 2001), en que una familia graba una videocarta a un hijo que vive en EE UU, y que trata una serie de temas morales (homosexualidad, alcoholismo) y económicos (el exilio, el mercado negro) que aquejan a las familias cubanas. Realizado como tesis de graduación para el Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), ganó premios dentro y fuera de la isla.

Se pueden destacar dos aspectos en este ejemplo. Uno es que la cinta sigue de manera muy original una línea que ya tiene una fuerte presencia en el cine cubano (y latinoamericano): la interpenetración de la ficción y el documental o, en este caso, la filmación de una ficción muy naturalista en un estilo que corresponde a la manera de filmación amateur. Segundo, mientras que «independiente» supone decir «fuera de las instituciones y normas institucionales», el nuevo movimiento nace dentro de este tipo especial de institución que se constituye, la escuela de cine (como también sucede en otros países), y que viene con la universalización de la educación superior de la cual habló García Espinosa.

En este sentido, un papel importantísimo y clave fue tomado por la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), fundada en 1986 bajo los auspicios de una ONG, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en colaboración con el Estado cubano, donde los jóvenes cubanos comparten los estudios con estudiantes de América Latina y otros continentes. Esta iniciativa, que afirma un compromiso transnacional a nivel oficial en el campo cultural y ocurre justamente en el momento de la vuelta a la democracia en Latinoamérica, la EICTV, se convierte en un espacio de intercambio cultural internacional en el pequeño pueblo de San Antonio de los Baños. También llegan como maestros numerosos cineastas destacados de todo el mundo, incluido EE UU, a dar talleres en la escuela. Con un alto perfil internacional, ha servido también para dar visibilidad transnacional a las producciones de la escuela.

Entre los primeros efectos pasó que unos jóvenes latinoamericanos, saliendo a hacer documentales en la calle cubana, empezaron a plantear preguntas que los cubanos mismos no pensaron preguntar. Por ejemplo, ya en 1988, tenemos un corto llamado *Todos los hombres son mortales* donde María Civale, de Argentina, sale a preguntar qué va a pasar cuando muera Fidel. Al fin y al cabo, aunque solo desapareció físicamente el año pasado, ya hace diez años que existe una nueva generación de cubanos y cubanas que viven en una Cuba donde, como me dijo una de ellas un par de días después de su entierro, él ya no estaba.

Entrando en el nuevo milenio y con el cambio de la técnica analógica por el vídeo digital, las co-

sas se hacen más ambiciosas. Además, dice la investigadora Cristina Venegas, «el abrazo de la producción digital es clave para el movimiento, pero sus miembros también son conocedores de la economía de la industria y conscientes de la comercialización internacional»⁷. Mientras crece la sociedad civil en un proceso tipo liberalización, surgen varias tendencias siguiendo las oportunidades. No solamente el videoarte experimental, sino también cortos y publicidad cultural para la televisión, videoclips (*music videos* en inglés), una variedad de documentales y hasta largometrajes de ficción, los últimos a veces con éxito internacional, como *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2010), una comedia zombie que escapó totalmente de los criterios del cine oficial. Cuando estaba de visita en 2014 me contó un informante que había ya como cien productores independientes.

Pero, otra vez, ¿qué quiere decir independiente? La situación es anómala. La producción independiente no es ilegal, pero tampoco está legalmente reconocida. Es tolerada y, evidentemente, está emergiendo un mercado, aunque todavía muy débil. Las nuevas disposiciones para las pequeñas empresas y el trabajo por cuenta propia no incluyen el cine. El tipo que vende DVD piratas en un puesto de calle es un cuentapropista legal, pero entre lo que vende hay obras de cineastas que no gozan del mismo estatus legal. Estando fuera de la producción institucional, es decir, el ICAIC, el cineasta independiente tiene una relación ambigua con el Gobierno. Aunque el sector es en su mayoría tolerado, no recibe apoyo oficial del Estado. Los cineastas independientes existen en una tierra de nadie mal definida, sin estatus legal, y sufren los obstáculos burocráticos resultantes. Son marginados por el sistema. Sin embargo, reciben el apoyo del ICAIC con facilidades y a través de la Muestra de Cine Joven anual (la edición de 2014 incluyó ciento setenta y ocho títulos). Los trabajos salen también en eventos en diferentes partes del país tipo Cine Pobre, una vieja categoría del cine latinoamericano y nombre del festival establecido por Humberto Solás en Gibara.

Así era la situación cuando en 2014 se dio a conocer una «reestructuración» del ICAIC —lo que quiere decir cortes del presupuesto y pérdida de puestos—, anuncio que provocó una reacción espontánea en la comunidad de cineastas dentro y fuera del instituto. Se unieron y crearon un grupo

⁷ «The embrace of digital production is key to the movement, but its members are also savvy about the economics of the industry, and aware of international marketing» («Filmmaking with Foreigners», en Ariana Hernandez-Reguant (2009): *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*. Palgrave Macmillan, p. 45).

de acción que, en respuesta, exigió una nueva ley del cine adecuada a las nuevas condiciones para impulsar y sostener un nuevo ecosistema de la cultura audiovisual. Con veinte miembros y el humor cubano característico, el grupo de acción fue bautizado como el g20, con la g minúscula para distinguirlo del G20 internacional. Desgraciadamente han pasado los años, ha habido más reuniones y no hay respuesta oficial por parte del Estado.

En una perspectiva amplia, no debe sorprendernos que exista en Cuba tal sector audiovisual público, a pesar de que Cuba es una anomalía político-económica. Justamente por eso es muy instructiva. Señala cómo el aislamiento de Cuba no resiste su inserción en los mercados culturales globales de consumo y que eso expone a la sociedad a nuevas contradicciones.

La verdad es que siempre ha sido así, justamente como se describía simbólicamente en *Suite Habana*, donde la gente del barrio hace guardia ante la estatua de John Lennon instalada en un parque en La Habana en 2000 (vigésimo aniversario de su asesinato) para prevenir que se roben sus gafas, recordándonos que en los sesenta los Beatles fueron prohibidos por ser «la música del enemigo». Pero viene el primero de los nuevos pequeños medios (*small media*), la grabadora de casete, solo un poco después de su introducción mundial y, desde aquel momento, la circulación de la música fuera del mercado ya no ha sido susceptible de ser controlada, igual que en todas partes. En Cuba, así, la evolución de la música ha sostenido un diálogo constante y muy creativo con las corrientes de fuera. Es muy irónico, entonces, que la música cubana que captó la atención del mundo en los noventa gracias a Ry Cooder y Wim Wenders fuera el viejo estilo de Buena Vista Social Club, éxito que dejó a los cubanos un poco perplejos⁸.

Pero es que ahora, veinte años después, con la intensificación de la globalización del mercado cultural digital, quizás la transnacionalización de las culturas está tomando otra forma. En Cuba el Estado mantiene control directo sobre los grandes medios públicos de radio, televisión y prensa, dirigidos desde la oficina ideológica del comité central del partido, mientras el cine sigue bajo el Ministerio de Cultura. Pero otra vez, como en otras partes, se ve la misma capacidad que tienen los medios pequeños digitales para producir un efecto democratizador donde se escuchan más voces desde abajo, especialmente de la juventud, justamente porque se trata de nuevas formas de participación e interacción fuera de los canales oficiales o

corporativos, sin base institucional, y expresan las inquietudes de una nueva generación. La creación digital demuestra una capacidad para salir del control vertical de los medios oficiales y así contribuye a un cambio significativo en la expresión de posiciones ideológicas. El problema en Cuba es que tiene una muy pequeña base económica. Por otro lado, como dice Stock, «sin un hogar profesional se convirtieron en expertos en lo que se conoce como “resolviendo e inventando”»⁹. Esto también es típico del mismo sector de «joven vídeo independiente» aquí en Europa. El problema es que estos procesos paralelos son relegados a los rincones y márgenes del trato comercial cultural, lo mismo en Cuba que en otras partes.

La producción independiente no es ilegal, pero tampoco legalmente reconocida. Es tolerada y está emergiendo un mercado, aunque todavía muy débil

Siendo independientes, los nuevos cineastas no se ven a sí mismos como parte del viejo proyecto de cine revolucionario, sin embargo, se apresuran a reconocer la rica tradición cinematográfica cubana como una fuente significativa de inspiración, especialmente su tradición de experimentalismo exuberante. Tienen lo que el artista y crítico Antonio Eligio Fernández llama una «conciencia genealógica»¹⁰. Quiere decir que no están en rebelión edípica contra sus padres artísticos, pero asumen su ojo crítico hacia la realidad desde otro ángulo, a través de otro prisma.

El filme emblemático *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula (2012), es una de las películas cubanas del siglo XXI más controvertidas, donde se combinan efectos digitales y una exquisita composición fotográfica para producir una reflexión sobre la emigración y la crisis de la identidad nacional. No es un documental ni tampoco una ficción con-

⁸V. Michael Chanan (1999): «Play It Again, or Old-Time Cuban Music on the Screen», en *New Left Review*, n.º 238.

⁹«Lacking a professional home, they became adept at what was colloquially known as “resolviendo e inventando”». (Ann Marie Stock (2009), en *Location in Cuba, Street Filmmaking During Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press).
¹⁰Antonio Eligio Fernández, en Hernández-Reguant (2009), p. 194.

vencional, sino que combina dos tendencias importantes: la relación activa con el cine cubano de los sesenta –en este caso, *Memorias del subdesarrollo*, de T. G. Alea– y un quehacer totalmente experimental y, además, individual. Coyula, egresado de San Antonio de los Baños, trabajaba solo, haciendo la producción, la filmación y la edición con su propio aparato. Fue filmado cuando vivía en EE UU con una beca y, de esa manera, plantea una perspectiva nueva en el espacio representacional de la pantalla cubana, una nueva geografía emocional, algo así como una visión cubana de Cuba desde fuera. Marca un momento en que el joven cine cubano entra en una condición relacionada con lo que Hamid Naficy (2001) identifica de manera sugerente como cine nómada, una tendencia significativa en el cine mundial que expresa las inquietudes de la experiencia del desplazamiento personal en la diáspora poscolonial, el trastorno cultural y social que se produce.

Se encuentra una «conciencia genealógica» en algunos cortos documentales recientes que se mantienen cerca del modelo experimental de los sesenta

Quizás se puede hablar también, por conveniencia, de una «conciencia geográfica». Mientras la conciencia genealógica se construye desde el aquí-y-ahora, la conciencia geográfica no se puede adquirir sin moverse. No se puede tenerla por libros o el atlas ni por la pantalla globalizada de Google Earth. Quizás en esta cultura del simulacro, como la llamó Baudrillard, tenemos todos un sentido del vértigo, pero la conciencia geográfica se produce solamente por el viaje físico, la experimentación del aire y la luz en otra parte con el propio cuerpo y los propios ojos. Resulta que la obra que se hace con conciencia geográfica no corresponde a ninguna fórmula, es necesariamente subjetiva.

Se encuentra una «conciencia genealógica» en algunos cortos documentales recientes que se mantienen cerca del modelo experimental de los sesenta. Por ejemplo, *Now!* (2016), de Eliecer Jiménez Almeida, que rehace el famoso corto de Santiago Álvarez de 1965 dedicado a denunciar la represión de los afroamericanos en los sesenta, obra de solidaridad con el movimiento por los derechos civiles. Jiménez Almeida utiliza la misma canción

militante cantada por Lena Horne, pero retrata el tratamiento actual a las Damas de Blanco en Cuba. Esto es como una bomba política. Jiménez Almeida es egresado de la EICTV y reside en Miami desde 2014. Imposible imaginar que podría ser proyectada públicamente en Cuba, pero se encuentra en circulación y ahí es donde conseguí mi copia.

Otro ejemplo es *Molotov*, de Irán Hernández Castillo (2013). El tema es la juventud a través de las décadas, dentro de Cuba y fuera, contado a través de imágenes de archivo, la música y títulos gráficos más al estilo interrogatorio de Nicolás Guillén Landrián que de Santiago Álvarez, pero igualmente basado en el montaje de imágenes icónicas. Cuando ganó un premio en una muestra en Camagüey se elogió «por su adecuada utilización de disímiles técnicas del cine para vehicular un punto de vista que emprende contra las viejas ideologías y promueve una actitud comprometida en un contexto apático y frívolo». Pero la verdad es que es ambivalente. En su momento más audaz, cita la misma película de Alea, tomando primero solo la imagen para insertarla en sus propias imágenes de un grupo de música popular actual y después invirtiendo el montaje, poniendo el sonido de *Memorias del subdesarrollo* por encima del grupo contemporáneo. El montaje aquí es tremendo, fílmicamente muy placentero, pero el efecto no es de afirmación sino de cuestionamiento.

En resumen, a veces estas obras toman una posición política evidentemente inaceptable para las autoridades y los fieles del partido, y quizás es que provocan el rechazo por razón de su agresividad. Pero no siempre es así; hay obras menos viriles y confrontacionales que, sin embargo, quedan bajo sospecha porque no expresan la actitud esperada de compromiso revolucionario. Por ejemplo, en las obras de algunas mujeres jóvenes que salen de la EICTV se ve otro tipo de conversación documental, con un estilo fílmico más suave, que le da al espectador un tiempo y un espacio para empatizar con los sujetos combinados con una disposición hacia la revolución más distante, pero llena de ironía y desdeñosa de la retórica política, que en Cuba se llama «teque». Sin embargo, no falta respeto a los padres y los abuelos por sus convicciones.

Una película ejemplar en este sentido es *El futuro es hoy*, de Sandra Gómez (2009). Se trata del retrato colectivo de unas gentes que viven cerca del malecón habanero filmado entre 2006 y 2008, aunque la directora se fue a Suiza después de graduarse en San Antonio de los Baños, en 2004. La producción tuvo apoyo extranjero, lo que también es común para otros jóvenes cineastas cubanos. El estilo aquí es ejemplo de lo que Bill Nichols calificó como el modo participativo. No hay comentario, entramos directamente en el espacio del lugar,

nos introduce a uno de los vecinos y, de repente, a los pocos minutos, toma un giro brusco hacia las grandes preguntas del día, cuando dice un vecino: «Tenga en cuenta que es la primera vez en la historia de este país donde de pronto la figura principal, impulsora de todo el proyecto de la revolución, no está presente. Ya las personas se acostumbraron a que no esté, aunque es como en el cine, como una voz en *off*». En lo que sigue, el tema que se destaca es lo que un comentarista llama «la nada diaria en Cuba»¹¹, pero lo hace sin fines políticos explícitos y con una cámara que manifiesta gran amor para la gente que se incorpora. En términos generales, me recuerda a documentalistas como Molly Dineen o Heddy Honigmann por el estilo personal, el tipo de *camara stilo* de la ensayista, sin ningún egocentrismo.

La situación descrita aquí se transformó de nuevo en diciembre de 2014, cuando el viento cambió abruptamente de rumbo con el anuncio siempre esperado, pero nunca resuelto, del acercamiento entre Cuba y Estados Unidos. Esto ha cambiado completamente las reglas del juego. Una preocupación central en la nueva dispensación ha sido la cuestión de las comunicaciones y el acceso a internet, una cuestión de igual preocupación para todas las partes interesadas, pero por diferentes razones.

Para el Gobierno de Estados Unidos, es una cuestión de *soft power*. Para el Gobierno cubano, de mantener a la sociedad civil a salvo de los perniciosos efectos de internet. Para la gente común, la promesa de contacto barato y fácil con familiares y amigos en el extranjero. Para los cineastas independientes, la infraestructura para la difusión de vídeo digital, que actualmente está restringida en las formas en que puede llegar a su público (el medio favorito es el *memory stick*).

Y no se olvidan las corporaciones, representadas por la noticia, en febrero de 2015, de que Netflix estaba lanzando un servicio de streaming cubano¹². Como dijo el crítico y académico cubano Gustavo Arcos Fernández Britto en su respuesta a la noticia:

Por el momento, la noticia tiene solo una validez simbólica, puesto que, para el ciudadano común, internet y los pagos con tarjetas de crédito son solo una quimera... En teoría, los ciudadanos cubanos pueden acceder al extenso catálogo de películas y programas de televisión que posee el sitio, con más de 50 millones de suscriptores en

todo el planeta. ¿Hay filmes cubanos allí? Probablemente no, pero... ¿podieran nuestros realizadores y distribuidores colocarlos a partir de ahora? Tampoco, puesto que no existen convenios oficiales entre Cuba y Estados Unidos para la explotación de los productos generados en nuestra industria cultural¹³.

Finalmente, para los productores comerciales de cine y televisión norteamericanos, la apertura ha traído el acceso para ir a filmar en la isla. Hollywood se apresuró a responder, yendo a Cuba para filmar episodios de series televisivas de comedia (*House of Lies*), fantasía (*Transformers: The Last Knight*) o acción (*The Fast and the Furious*)¹⁴. Dijo el *New York Times* que «una corriente de cineastas estadounidenses que necesiten contratar equipos y personal cubano sería una bendición para la industria de producción independiente del país»¹⁵, pero el *Financial Times* informó de que la gente local lo duda. Cita a la productora Claudia Calviño, responsable, entre otros títulos, de *Juan de los muertos*, quien se declara a favor de que vengan los cineastas estadounidenses si eso ayuda a la economía de Cuba en general, pero pide «que el ICAIC reinvierta algunos de esos dólares rápidos y furiosos en películas locales». Otro informe, en *Indiewire*, cita a un distribuidor sin fines de lucro, también escéptico, quien dice: «Lo que veo son más empresas de producción que van a Cuba a hacer películas, pero no necesariamente coproducciones»¹⁶.

Irónicamente, al mismo tiempo y en el mismo lugar que la filmación de *Fast and Furious*, estaba Patricia Ramos rodando su primer largometraje, *El techo* (2016), y tuvo que organizar su horario según el de los helicópteros necesarios para la producción estadounidense, que arruinaron su sonido. Financiada por dos ONG extranjeras y un par de pequeñas empresas privadas y con la participación del ICAIC, *El techo* tenía un presupuesto mínimo. Se filmó con sonido directo y no podía darse el lujo de postsincronización del diálogo, la práctica

¹³ «Gustavo Arcos sobre el paquetflix (o el consumo audiovisual en Cuba)», en www.elcineescortar.com/2015/08/19/gustavo-arcos-sobre-el-paquetflix-o-el-consumo-audiovisual-en-cuba

¹⁴ John Paul Rathbone (2016): «Cuban Film-Makers Stand by as Hollywood Rolls in to Havana», en *Financial Times*, 27 de septiembre, www.ft.com/content/6f36f500-474e-11e6-8d68-72e9211e86ab

¹⁵ «A stream of American filmmakers needing to hire Cuban equipment and crews would be a boon to the country's independent production industry» («Hola, Cuba! It's Hollywood Calling», en *The New York Times*), www.nytimes.com/2016/02/13/movies/hola-cuba-its-hollywood-calling.html?_r=0

¹⁶ Graham Winfrey, «Here's What it's Like to Shoot an American Movie in Cuba Today», en *Indiewire*, 23 de junio de 2016, www.indiewire.com/2016/06/how-to-shoot-a-movie-feature-fim-in-cuba-bob-yari-ben-chace-papa-hemingway-sin-alas-1201688948/

¹¹ Enrique Ávila López (2014): «El futuro es hoy (2009): A Poetic Look at Generation Y or 90», en *International Journal of Cuban Studies*, vol. 6, n.º 2 (invierno), pp. 189-204.

¹² www.theguardian.com/world/2015/feb/09/netflix-launches-streaming-service-cuba

estándar de Hollywood. Pero lo que más le impactó a su equipo, según dijo a un entrevistador, fue cuando encontraron al equipo estadounidense estacionado en la misma calle que ellos. «Ver tantos camiones, grúas y técnicos paralizando esa zona de la ciudad y nosotros trabajando con lo mínimo... fue una experiencia casi "antropológica", dos maneras de hacer cine cara a cara»¹⁷.

En fin, en estas circunstancias se hace cada vez más urgente un nuevo enfoque integral de la producción audiovisual, como la Ley de Cine propuesta por el G20, para poder defender una tradición

¹⁷«Patricia Ramos mira La Habana desde el techo», Yaima Leyva Martínez, *On Cuba*, 24 de octubre de 2016, <http://oncubamagazine.com/cultura/patricia-ramos-mira-la-habana-desde-el-techo/>

artística creada por la revolución en proceso de adaptación a una nueva etapa, después de la desaparición de su líder máximo.

Fuentes y bibliografía

Lisa Maya Knauer (2009): «Audiovisual Remittances and Transnational Subjectivities», en Ariana Hernández-Reguant (ed.): *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 159-178.

Hamid Naficy (2001): *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Ann Marie Stock (2009): *On Location in Cuba, Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

EL CORAJE DE FILMAR CUANDO LA PATRIA NO AMPARA

The Courage to Film when the Homeland
Does Not Support

Lola Mayo

Cineasta (España)

Este artículo reflexiona sobre las contradicciones de la creación cinematográfica de un país, Cuba, que acoge uno de los más prestigiosos centros educativos cinematográficos del mundo, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Desde su fundación en 1986, esta institución proyecta una clara vocación transnacional. La EICTV es una escuela de cine abierta a estudiantes de América Latina, África y Asia, y, en sus tres décadas de vida, miles de profesionales y estudiantes provenientes de más de cincuenta países la han convertido en un espacio para la diversidad cultural. Sin embargo, las peculiaridades del sistema socialista cubano limitan ideológicamente la creación cinematográfica, condicionada por la ausencia de libertad de expresión y marcada por la censura estatal. La guionista, productora y documentalista Lola Mayo, profesora de la Cátedra de Documental de la Escuela desde 2010, expone los casos de varios cineastas cubanos egresados de esta institución, entre los que destaca Miguel Coyula, que mantienen un dificultoso pulso con el Estado cubano para conseguir producir y realizar sus películas.

Palabras clave

Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba, cine documental, transnacional, censura

This article reflects on the contradictions in the cinematographic creation of a country, Cuba, which is home to one of the most prestigious film schools in the world, the International Film and Television School of San Antonio de los Baños (Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, EICTV). Since its foundation in 1986, this institution has clearly had a transnational vocation. EICTV is a film school open to students from Latin America, Africa and Asia, and, in its three decades of existence, thousands of professionals and students from over fifty countries have made it a space for cultural diversity. However, the peculiarities of the Cuban socialist system limit cinematographic creation ideologically, conditioned by the absence of freedom of expression and marked by state censorship. Screenwriter, producer and documentary filmmaker Lola Mayo, professor of the School's Documentary Department since 2010, presents the cases of several Cuban filmmakers who have graduated from this institution and have a difficult struggle with the Cuban state to produce and make their films, including Miguel Coyula.

Keywords

International Film and Television School of San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba, documentary film, transnational, censorship

En el guion de una película de ficción que escribí, *Lo que sé de Lola*, dirigida por Javier Rebollo, el protagonista tenía una línea de diálogo que decía: «Después de un viaje uno vuelve siempre a casa siendo dos: el que se fue y el que regresa». Ese diálogo se eliminó porque a los guionistas nos resultó demasiado literario, pero es algo que me ha vuelto a la cabeza al reflexionar sobre documental y transnacionalidad, y pensando en qué es lo que ocurre cuando se vuelve a «casa» después de un largo tiempo fuera. Me pregunto si uno vuelve en algún momento a recuperar a ese otro que era antes, si las identidades se suman, se superponen o se excluyen.



Cartel de *El árbol* (2015), de *Roya Eshraghi*.

Yo pienso que no; creo que lo puro no existe y que uno ya no vuelve al mismo lugar del que se fue. O vuelve con una herida y por tanto es un ser humano truncado. Lo único que queda entonces como creador es hacer eso que dicen los profesores de yoga y la filosofía zen: convertir el problema en posibilidad. Es lo que hacen muchos de los cineastas

formados en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, donde fui coordinadora de la Cátedra de Documental durante tres años y profesora desde el año 2010 hasta hoy.

He visto muchos jóvenes aprendices de cineastas entre los veintidós y los treinta años llegar a la escuela, sumergirse en la intensidad de sus enseñanzas y su convivencia durante tres años, y entrar en un embrollo en el que hay belleza y confusión a partes iguales, el embrollo de la transnacionalidad. Vienen de muchos países diferentes y, al marcharse, ya no podrán eliminar de su piel una nacionalidad más, siquiera sea temporal, que es la del «eiceteviano»: una palabra que me gusta bastante poco, pues parece remitir a un club exclusivista y oscuro, algo que en realidad no es. Las posibilidades de entrada a esta escuela son pocas por el gran número de aspirantes, pero no por la dificultad del examen de admisión, que no es complicado para ningún universitario.

La condición de «eiceteviano» se llevará ya para siempre una vez superada la escuela y favorecerá la creación de equipos de filmación que recorrerán el mundo entero apoyándose en esa formación y ese espíritu compartido, un espíritu antiacadémico, como siempre se dice en la EICTV.

Esta confusión de nacionalidades, este mestizaje creativo, acaba siendo en ocasiones incluso el tema de la propia cinematografía. Como en ese mandato zen de «convierte tu problema en posibilidad», estos cineastas jóvenes transforman su problema, su condición, su situación, en materia de la película. La Escuela de San Antonio de los Baños en Cuba es desde su creación en 1986 un lugar transnacional de creación de cine o un lugar de creación de cine transnacional, aunque marcado por las peculiaridades de un país donde la creación se permite solamente dentro de determinados límites ideológicos.

Yo no sé qué pasa cuando uno no puede volver a casa, o cuando uno, para ser no solo cineasta sino persona, necesita irse de su casa y de su país porque en su país no lo quieren y lo condenan al ostracismo, a la no-creación o a la no-existencia. Digo que no lo sé porque a mí no me ha ocurrido, pero lo he observado a mi alrededor, en las circunstancias que han seguido a la licenciatura de algunos de estos cineastas formados en la EICTV.

Como cineasta, vivo en un país donde mi derecho a crear puede estar limitado por condicionantes económicos, pero no por condicionantes políticos ni ideológicos. Mi clara pronunciación pública en contra de determinadas políticas de cine nunca ha supuesto la prohibición de mis películas o la no concesión de ayudas por parte del Instituto de Cine en España, cuyas comisiones de selección de proyectos me han parecido siempre dedicadas y equilibradas. Si he participado en películas con estatus

de coproducción con países como Francia o Argentina, ha sido por razones económicas, nunca por imposibilidad de «contar» dentro de mi país.

Pienso que, si no fuera por la posibilidad de la transnacionalidad, algunos cineastas sencillamente no podrían crear. Repito que no aludo a condicionantes económicos, sino a cuestiones sociales y políticas.

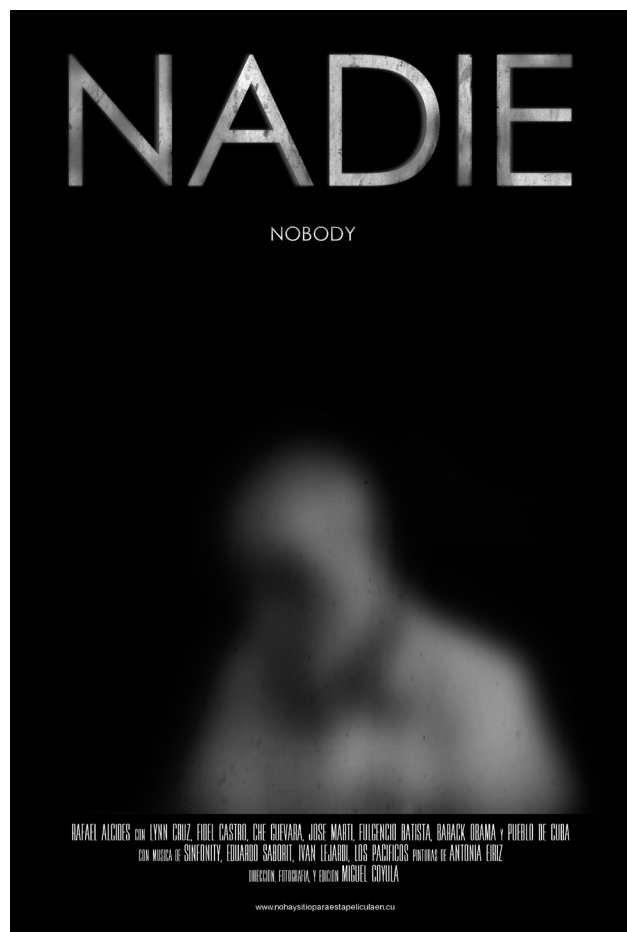
Roya Eshraghi es una cineasta iraní que estudió en la EICTV entre 2012 y 2015. Es egresada de Dirección de Documental, y llegó a nuestra escuela con un peso vital y emocional importante que se convirtió desde el principio en materia de su cine. Cuando era adolescente sus padres tuvieron que emigrar de Irán a Costa Rica. Su familia pertenece a una religión, la fe bahai, prohibida en Irán, y sufrieron acoso toda la vida, pasando por la cárcel. El exilio de Roya a un lugar donde no tenía a nadie más que a sus padres convirtió el tema del desarraigo en el centro de su cinematografía. En Costa Rica estudio Antropología y después marchó a estudiar a Cuba, donde aprendió cine. Siempre retuvo su identidad iraní. Muchas de sus películas están narradas en persa y pobladas de referencias al cine y la poesía de Irán, un país al que no ha vuelto desde que tenía doce años. Hace años que escribe y arma un proyecto de largometraje que debería devolverla a Irán para recoger allí los pedacitos de su infancia y los recuerdos de un tiempo ya probablemente irrecuperable. El documental se titula, cómo no, *Un constante partir*.

Mientras, todos sus cortos documentales tienen en el centro ese camino de ida real y vuelta solo soñada, enfrentada a sí misma, a las fotos y a las películas de su pasado, compartido con su hermano Foad, que ya nunca regresará a ese pasado, pues falleció en un accidente al llegar a Costa Rica.

Siempre sentimos en Roya otra forma de contar, otra forma más pausada de mirar, otros silencios, otras voces que la acompañaban cuando escribía y cuando rodaba. Pero ¿es realmente posible que Roya vuelva a Irán a filmar? ¿Adónde volvería Roya si quisiera «volver»? En su país no puede entrar ni como persona ni como cineasta, de forma que llevará siempre con ella la condena del mestizo, del transnacional, añadida a esa condena del expulsado y el exiliado que consiste en volver a la propia tierra solamente en sueños o en películas. Su documental *El árbol* (2014) toma como motivo central un árbol que crece en el quinto piso de un edificio de La Habana. Roya se pregunta cómo ha llegado ese árbol allá y cómo puede sobrevivir en condiciones tan precarias, sujetando sus raíces a un muro a punto de desplomarse. Durante el rodaje, la cineasta llama por teléfono a su padre y hablan de ese deseo de la cineasta de filmar el árbol, que, en las imágenes de la película, se convierte en un trasunto del padre, del origen, de la rama que a uno lo sostiene.

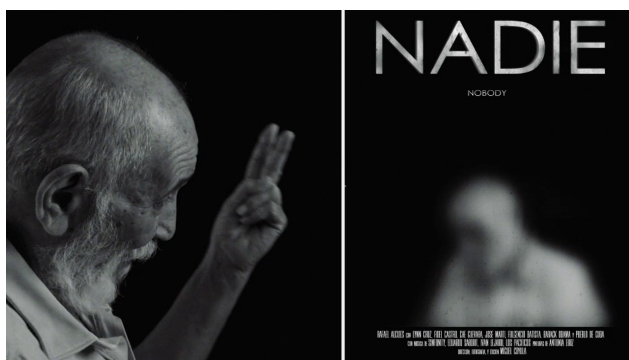
La conversación (una verdadera conferencia telefónica, pues Roya llama a su padre mediante una cabina de teléfonos desde Cuba a Costa Rica) termina en un intercambio de versos sobre la búsqueda del suelo propio y el dolor de tener las raíces al viento.

Le había pedido a mi padre que imaginara un árbol creciendo en lo alto de un edificio y le pedí que escribiera un texto sobre este árbol. Él me escribió lo siguiente: «Paso junto a un edificio derrumbado. Me llama la atención un árbol en este sitio abandonado. Al parecer no ha encontrado su lugar sobre la tierra, ha empezado a echar raíces sobre el quinto piso de un edificio derrumbado y ahora se ha convertido en un árbol fuerte, hace un constante esfuerzo para llevar sus raíces hasta el suelo. Qué ardua labor, atravesar el hierro y el cemento. Sin embargo, se ha convertido en un árbol verde y fortalecido. Siento algo especial por este árbol, porque a él, como a nosotros, nos han privado de la tierra en nuestra propia tierra; como yo, como tú, con raíces perdidas y desconocidas. Me pregunta: «¿De dónde eres?, ¿quién te ha arrojado así, que como un péndulo deambulabas de un lado a otro? ¿Qué han hecho con tus raíces?».



Cartel de *Nadie* (2017), de Miguel Coyula.

Quisiera hablar también de cómo la transnacionalidad, un festival de cine, un fondo de apoyo, un laboratorio de creación, una proyección cualquiera de una película permite en determinadas situaciones que esa película y ese cineasta existan. Son esos eventos transnacionales su única esperanza de vida, su única posibilidad de «existir».



Documental *Nadie* (2017), de Miguel Coyula.

Es el caso de una película estrenada en el Festival de Cine en Español de Málaga, en su edición de 2017: el documental *Nadie*, de Miguel Coyula. Coyula es cubano, egresado de la escuela de San Antonio de los Baños, y ha rodado ya varios largos, entre ellos *Memorias del desarrollo* (2010), que ya tuvo problemas para ser visto en Cuba a pesar de haberse estrenado en Sundance. *Nadie* es un documental de largometraje que retrata a un poeta llamado Rafael Alcides, cubano, censurado, residente en La Habana hasta su muerte en junio de 2018. Alcides es un intelectual que participó de forma activa en la Revolución cubana en su comienzo y después se desencantó, hasta plantear en este documental una postura sumamente crítica con el régimen castrista e interpelar directamente a los Castro en una entrevista lúcida, amarga y reflexiva que es el armazón del documental *Nadie*, irreverente en tema y forma.

La película ha sido prohibida en Cuba. Solo se podrá ver si la proyectan otros festivales, otros cines, en otros países. Coyula está obligado a ser transnacional. Y ni siquiera fuera de Cuba se le está haciendo fácil mostrar su película, tan lejos llegan los dedos del control ideológico. Las únicas proyecciones de la película en La Habana han ocurrido en domicilios privados cercados por la policía y la seguridad del Estado.

A la prohibición de exhibición de esta película ha seguido la prohibición y persecución de la representación de su obra de teatro *El enemigo del pueblo* (2017), a la que pudo llegar un único espectador.

No se trata solo de que no se apoyen películas críticas con el régimen; la cuestión va más allá. Los

creadores que cuestionan al Estado son acosados, sufren registros domiciliarios e incautación de medios de trabajo como cámaras y ordenadores y, en casos límite, sus casas son vigiladas por la policía cuando pretenden hacer proyecciones privadas de estas películas «prohibidas», y a sus autores se les prohíbe una y otra vez viajar fuera del país, alegando peligrosidad y actitudes contrarrevolucionarias. Las proyecciones de *Nadie*, siempre privadas, se produjeron con cercos policiales y detenciones. Un acoso similar está sufriendo la cineasta y performer Lía Villares, que permanece detenida en el momento en que se escribe este texto por su participación en el evento Poesía Sin Fin realizado en el interior de su casa.

Miguel Coyula, en un artículo publicado en el diario *El Nuevo Herald*¹, decía:

Cuando pienso en la cárcel o hasta en la muerte como consecuencia de mi trabajo, sin sentir ninguna preocupación, siento que no se trata de valentía. Simplemente es el hecho de que mi vida no vale nada si no puedo hacer lo que me gusta y decir lo que pienso. El error de la mayoría de las personas es pensar que su vida es demasiado importante. En el recién concluido festival de cine (de La Habana), yo caminaba por el Hotel Nacional y varios colegas evitaban mi mirada, otros me saludaban de forma huidiza. Pero es la norma. Este es un país de cobardes. Se ha hablado mucho de cómo el Gobierno ha instalado el miedo en el cubano. Pero el mayor culpable ha sido el pueblo, los artistas y la prensa.



Fidel Castro, Gabriel García Márquez y Fernando Birri en la inauguración de la EICTV (1986).

El proceso de acoso a este director comienza con su largo *Memorias del desarrollo*, cuya visibilización no se impidió solamente en Cuba, sino también en muestras y festivales de cine cubano en el extranjero. Es habitual que el Instituto de Cine Cubano contacte con los lugares donde se ha programado una de estas películas prohibidas. Lo

¹ Miguel Coyula (2017): «La libertad, el miedo y la locura», en *Havana Times*, 18 de diciembre.

sorprendente es que estos festivales «obedecen». Fue el caso de festivales en el Líbano y en Corea del Sur. Coyula sostiene también que el Festival de Mar del Plata seleccionó su película y después la sacó de la competición excusándose en razones técnicas de la copia de proyección.

Los demás colegas dicen que estoy loco, un cineasta que perdió la frontera y es ahora un disidente. Es una justificación para la cobardía. Los intelectuales del país se manifiestan públicamente contra la censura, cuando se trata de la institución artística quien la ejecuta sobre un artista con quien tiene algún tipo de lazo. Pero cuando ven a la seguridad del Estado y a la policía reprimiendo a uno, que trabaja de manera completamente independiente, se refugian diciendo: «Es que se volvió loco».

En este momento Coyula está filmando su nueva película *Corazón azul*, cuyo rodaje ha sido abandonado por varios actores, temerosos de acciones contra ellos.

Puede decirse, entonces, que para el cubano no existe libertad de expresión dentro ni fuera de Cuba, al menos no públicamente, a excepción de unos pocos, «el grupito», como dice el poeta Rafael Alcides. Los demás maniobran estratégicamente y han aprendido a navegar «con inteligencia» o «a través de los canales apropiados». El Gobierno de Raúl Castro y sus allegados debe terminar inmediatamente. Pero pienso que este país no cambiará, aunque cambie su Gobierno. Será un proceso muy largo eliminar el daño moral a varias generaciones. Es una visión pesimista, pero la mayoría de los cubanos, tanto la clase trabajadora como los intelectuales, tienen muy claros sus límites y alianzas. Eso sucede tanto dentro de la oficialidad como dentro de los que se dicen neutrales. No sé si a ellos les parece completamente normal una sociedad donde no se pueda mencionar de forma directa y crítica a sus políticos en público.

Lynn Cruz, una de las actrices de *Nadie*, explica los antecedentes de estas prohibiciones y actos de censura²:

Las acciones contra nuestras obras son el resultado de la descarnada censura que comenzó con la obra *El rey se muere*, un texto de Eugène Ionesco que retomó el director Juan Carlos Cremata y que provocó que lo expulsaran del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, además de insultarlo y tratarlo como al peor de los delincuentes. Ni a las instituciones ni al Gobierno cubano les importa esconderse como censores y, por haberlo vivido

²Lynn Cruz (2017): «Censuran nuestra obra *Los enemigos del pueblo*», en *Havana Times*, 27 de noviembre.

con nuestra propia carne, la orden es repudiarlos con los mismos métodos represivos y de coacción que emplean con los políticos.

Alguien dirá: si a directores como Miguel Coyula no les gusta el mundo en el que viven, que se vayan a otro lugar a escribir, a filmar. A Coyula, a quien no conozco personalmente, intuyo que sí le gusta el mundo en el que vive, lo que no le gusta es el régimen autócrata que lo gobierna. Los países duran eternamente, pero los gobiernos en algún momento cambian. Y supongo que él, como otros directores cubanos transnacionales, como Carlos Lechuga, Carlos Quintela, Fabián Suárez o Alejandro Alonso, toman su inspiración y sus historias del mundo que les rodea, que está en Cuba. Y, fuera de Cuba, son estrenados y premiados. Los cuatro nombrados son todos ellos cubanos egresados de la EICTV que viven y trabajan en Cuba, que no quieren marcharse a ningún otro lugar para filmar. Carlos Quintela dirige *La obra del siglo* (2015), ganadora del Festival Internacional de Locarno y no estrenada en cines cubanos. En el festival de Róterdam llamó la atención de la directora japonesa Naomi Kawase, que produjo su segundo largometraje, *Los lobos del este* (2017), no estrenada en cines cubanos. Fabián Suárez dirige *Caballos*, estrenada en el World Cinema Amsterdam y no estrenada en cines cubanos. Alejandro



Fotograma de *Memorias del desarrollo* (2010), de Miguel Coyula.

Alonso dirige *El proyecto* (2017), estrenada en sección oficial en *Visions du Réel*. *El proyecto* tuvo que editarse con materiales procedentes de las notas de investigación de su director porque le fueron negados sistemáticamente los permisos de filmación. Todas estas películas realizan cuestionamientos diversos de la «cuestión» política y social en Cuba. Por eso no pueden mostrarse en su país o solo lo hacen en reductos cuasi privados.

El Estado es omnipresente en todos los campos artísticos y de difusión en Cuba, ejerciendo por un lado una supuesta protección de los artistas y por

otro controlando los mensajes que se difunden desde el teatro, el cine, la literatura y la *performance*. No existe una convocatoria-concurso para financiar las películas. Cualquier permiso de rodaje tiene que pasar por el Instituto de Cine Cubano, ICAIC. Cualquier dinero que reciba una película, también. Incluso el que llega desde el extranjero. Sorprende que exista un Fondo Noruego para el Cine Cubano y que no exista un fondo cubano de ayuda al cine cubano. Las películas beneficiarias de este fondo o de otros apoyos internacionales son igualmente proscritas por el Gobierno en Cuba.

Gustavo Arcos, crítico y documentalista cubano, lo explica así en su blog *La pupila insomne*:

La lista de películas «marcadas para morir» en Cuba es larga. Alguien dijo que un país sin imágenes es un país que no existe. Bueno, en el nuestro desgraciadamente hay gente empeñada en hacer realidad ese axioma. Por suerte, los cineastas cubanos no le hacen el juego al enemigo interno; filman, viajan, se involucran en diferentes proyectos, encuentran fondos donde sea y siguen adelante con sus ideas y sueños estrenando sus obras por todo el mundo.

La creación de cine en Cuba se produce en condiciones de ausencia de libertad de expresión marcada por la censura estatal. Desde el propio Estado se defiende la necesidad de la censura como una herramienta para protegerse del pensamiento contrarrevolucionario. Nunca ha dejado de aplicarse la máxima del 59: «Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada».

He nombrado hombres cineastas duramente cuestionados e «impedidos» por el régimen, pero encontré respuestas similares en mujeres cubanas cineastas y jóvenes que han ido dejando atrás su país para poder crear³: «Filmar en Cuba, como autor independiente, siempre implica sacrificarlo todo, incluso dejar de cubrir tus necesidades básicas». Son palabras de Diana Montero, documentalista cubana emigrada a Miami.

Las circunstancias políticas del país hacen inevitable que termines participando en situaciones que se alejan de tus principios. Lo que en un inicio parece un regalo de la Revolución, estudiar y formarte gratuitamente, a la larga resulta tener un alto precio. Hacer arte dentro de un sistema totalitario para mí implica, entre otras cosas, el no poder trazar un real recorrido hacia la libertad, que es en definitiva lo que a mí me interesa, aunque esta no se encuentre en un sitio preciso. Documental no es solo

³ Las declaraciones de las directoras Diana Montero, Ana Alpízar y Heidi Hassan corresponden a entrevistas realizadas por la autora entre octubre y diciembre de 2017.

una profesión, es una manera de vivir en un espacio donde las fronteras están de más.

Ana Alpízar, joven guionista y directora de *El pescador* (2017), cortometraje cubano seleccionado en la edición del festival de Sundance en 2018, reflexiona sobre «esas que se van»:

Las cineastas que se han ido no se han ido para filmar lo que quieren, sino simplemente para poder filmar, que es lo que no están dejando hacer a los jóvenes cineastas cubanos. Mi generación no pertenece al ICAIC, sus intereses y sus nociones productivas se alejan mucho de los esquemas de trabajo de esta dogmática institución. Yo he filmado siempre a pequeña escala y es por eso que he podido hacerlo sin jugar su juego, el juego del ICAIC. En lo personal, nunca he sufrido directamente en términos de censura temática. A mí me interesa contar historias muy universales, enmarcadas en contextos familiares, historias que para el Gobierno a primera vista no son peligrosas. Pero lo que sí me chocó mucho es ver cómo a cineastas que admiro les cerraban las puertas una y otra vez. Cómo sus películas daban la vuelta al mundo, premiadas en festivales, y el público cubano tenía que verlas en memorias USB que pasan de mano en mano, pues, eso sí, el público mata por verlas.



Sede de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

Heidi Hassan, fotógrafa y documentalista también formada en la EICTV, acaba viendo imposible sostener sus ideas en mitad de su decepción por la Revolución y también se marcha, primero a Suiza y luego a España. Y en este momento, mientras rueda su segundo largometraje documental, *A media voz*, junto a Patricia Pérez, también cubana, se le hace también imposible prescindir de Cuba en su obra:

Cuba irrumpe como un fantasma en nuestro presente. Sí, como un fantasma, porque, si bien es cierto que emigrar es un proceso doloroso independientemente del lugar de donde uno venga, en el caso de los cubanos toma un giro particular, ya que implica un desarraigo doble: el de una cultura y el de un sistema político. El desfase es perpetuo, principalmente para nuestra generación. Nosotros somos la memoria viva de un mundo que desapa-

reció, de un mundo que hubiera podido parir otra sociedad. Pero la utopía la hemos vivido y es por eso que se nos hace imposible darle la espalda irreversiblemente a lo que la Revolución encarnó. De ahí esta especie de nostalgia que impregna nuestra existencia. Como cuerdas que vibran en el espacio, no encontramos resonancia ni en la Cuba actual ni en ningún otro sitio. Y esto nos conduce inevitablemente a cuestionarnos sobre nuestra identidad, a explorar el país fósil anclado en nosotras.

En estas circunstancias y volviendo a mi primer «personaje», si la directora Roya Eshraghi vuelve a Irán y es detenida o maltratada, o si se le impide filmar su película allí por ser mujer, por ser de una fe prohibida, es probable que esta discriminación tenga una repercusión en la prensa o en medios afines al cine que de ninguna manera ha tenido ni tendrá la discriminación y la censura que ha sufrido Miguel Coyula. La propia prensa internacional presente en la isla (en La Habana están acreditados periodistas de la Agencia EFE, Europa Press, *El País*, France Presse) solo hace alusiones muy ligeras a la represión que sufren no ya los creadores, sino los ciudadanos de a pie.

Como artistas, como creadores «progresistas», los europeos somos muy tolerantes con el daño que algunos regímenes hacen a la cultura o sencillamente a la vida humana, sin ni siquiera acercarnos a mirarlos un poco y tomar posiciones que no se remitan a cincuenta años atrás, al tiempo de nuestros padres, esos padres de algunos de nosotros que admiraron una Revolución cubana poderosa, renovadora y viva, que no es lo que existe ahora. Admitimos y normalizamos comportamientos que no permitiríamos en nuestros países. Es casi gracioso escuchar hablar de Cuba como «una democracia de partido único», y escuchar en un telediario de RTVE hablar de Franco como «el dictador» y de Fidel Castro como «el comandante».

Regresando a la EICTV, esa admiración por una Cuba de otro tiempo por otra parte permite que lleguen allí gentes de países como Guatemala, Nicaragua, El Salvador, etcétera, que tienen muchas

dificultades para estudiar cine en sus países, donde no hay muchos centros de formación en este ámbito, y regresan después a sus lugares para hacer películas en sitios donde, simplemente, no se hacen películas porque no hay tejido económico ni cultural para hacerlas.

Los estudiantes que se marchan a aprender cine en Cuba llegan con ese respeto a la particularidad cubana heredado de sus familias y pocas veces abandonan esa fascinación por algo que ya fue, pero que ahora no está. Traen su identidad de estudiantes de Europa o Latinoamérica y tratan de asumir una identidad cubana o una identificación con un imaginario de lo cubano que sencillamente ya no existe. Es por eso que en ocasiones tenemos que tirar de estos jóvenes documentalistas para que no llenen sus películas de costumbrismo, de ancianos que solo miran hacia atrás, de casas rotas y de consignas hoy vacías.

De alguna manera lo conseguimos, «educándolos» en la forma y alejándolos de la vieja idea del «tema» como sostén de la película. En los últimos años cada vez se fomenta más en la EICTV una mayor reflexión sobre lo híbrido, sobre el ensayo, sobre la búsqueda, y sobre esa condición del exiliado o del transnacional que supone no ya buscar y observar de forma desimplicada la «realidad», sino perderse, cuestionarse la propia mirada y admitir que la película pueda no encontrarse con nada, pueda ser solo un camino sin final.

No sé qué va a pasar con los estudiantes cubanos de cine, qué va a pasar con ellos si no se hacen transnacionales, si no acceden a un fondo externo, si no se van a vivir a otro lugar, pues dentro de la oficialidad de Cuba la transgresión que en ocasiones ellos plantean, la crítica a su mundo, simplemente hace peligrar su vida cotidiana.

Yo no sé qué va a pasar con Miguel Coyula...

Pensemos entonces en que hay películas y cineastas que solo existen marchándose o mostrándose fuera de sus países. Como creadores y como seres humanos. Necesitan ser fuera para ser íntegros.

ESCENARIOS DE TRANSNACIONALIDAD Y PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LAS OBRAS DE LAS CINEASTAS

Scenarios of Transnationality and Gender
Perspective in the Works of Filmmakers

Marta Selva Masoliver

Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (España)

El texto recorre los trayectos que diferentes generaciones de cineastas han recorrido en el ámbito de la producción y realización cinematográfica incidiendo sobre la tensión creativa que sus trabajos nos muestran. Una tensión que tiene que ver con el encuentro de muchas de ellas con los feminismos y las exigencias formales que de ello se derivan. Se ha tratado de analizar la productividad creativa de estas tensiones en el ámbito de la puesta en forma en relación a la política de visibilidad de los cuerpos, las sexualidades, los procesos de producción de las economías y el papel que en ellas han tenido los cuerpos femeninos, entre otros aspectos. Analizando los silencios impuestos por los distintos canales en que se impone el androcentrismo, el texto invita a releer los relatos sobre el devenir de la producción cinematográfica desde otros espacios al margen de los cánones historiográficos oficiales. Desde esta premisa se hace eco de las distintas estrategias que se han utilizado desde los mismos orígenes del cinematógrafo y que van desde las más comerciales hasta las más excéntricas, de las más locales a las más transnacionales, de las más industriales a las más colaborativas, y que ponen de manifiesto tanto la existencia invisibilizada de una genealogía de cineastas como la exigencia de apertura en el campo de la documentación historiográfica a nuevos escenarios divergentes con unos «modos de ver» que, en aras a una convención y a un canon con pretensión de construir universales, ocultan dispositivos enormemente enriquecedores y reveladores.

Palabras clave

Cine de mujeres, feminismo, transnacionalidad, perspectiva de género, cine documental

The text covers the paths that different generations of filmmakers have taken in the field of film production and production, stressing the creative tension that their work shows us. A tension that has to do with the encounter of many of them with feminisms and the formal demands that derive from it. An attempt to analyse the creative productivity of these tensions in the area of fitness in relation to the politics of visibility of bodies, sexualities, the production processes of economies and the role played in them by women's bodies, among other aspects, has been made. Analyzing the silences imposed by the different channels in which androcentrism imposes itself, the text invites us to reread the stories about the evolution of film production from other spaces outside the official historiographic canons. On this basis, different strategies that have been used since the very origins of the cinematograph are discussed, ranging from the most commercial to the most eccentric. From the most local to the most transnational, from the most industrial to the most collaborative, and which highlight both the invisible existence of a genealogy of filmmakers and the need to open up the field of historiographic documentation, to new, divergent scenarios with «ways of seeing» which, in the interest of a convention and a canon with the pretension of building universal patterns, hide enormously enriching and revealing devices.

Keywords

Women's cinema, feminism, transnationality, gender perspective, documentary cinema

Releer las historias del cine que se han contado a la luz de las premisas analíticas del punto de vista del género y de la transnacionalidad permite revelar aspectos que tienen mucho que ver con la narrativa cinematográfica, entendida como dispositivo cultural de carácter interseccional.

El establecimiento de cualquier relación entre obras cinematográficas es de por sí una operación exógena. Resulta de un forcejeo interpretativo y nos informa acerca de una intención dentro del ámbito de la producción cinematográfica que tiene que ver con la crítica o el análisis cultural. En este sentido, parece importante señalar que el vocablo «cine» tiene que ver con un «mundo» de dispositivos entre los cuales debería reconocerse también la literatura que genera en todos sus formatos.

El cine se manifiesta desde sus inicios como un escenario privilegiado para la exploración interdisciplinar, en consonancia con la complejidad del universo de la producción cultural, donde difícilmente puede haber lugar para la autarquía. Entender el cine y el audiovisual como un escenario donde se expresa y que proviene de lo interdisciplinar supone también reconocer en él la condición de permeabilidad respecto a los distintos campos de expresión, así como su capacidad para ser atendido como producto de un contexto específico del que acaba siendo reflejo o síntoma, como cualquier otra producción cultural. Pero también hay que reconocer que esta mirada interdisciplinar sobre las obras se amplía más allá de lo significativo de su momento de producción y, en la mayoría de los casos, las operaciones de análisis posteriores permiten advertir en ellas aspectos que habían pasado desapercibidos por efecto de las convenciones que en cada momento de producción inciden a menudo en el sentido de invisibilizar las operaciones de creación de significado.

Atender los distintos espacios de significación de los filmes relativos al texto y al contexto en el marco de las relaciones con otros discursos fílmicos también nos permite considerar la obra fílmica como una producción abierta en el tiempo y en el espacio, es decir, viva. Esta operación permite desvelar a menudo aquello que la naturalización de los artificios propios de la convención ocultaba. Aspectos como la racialidad, la clase o la identidad sexual han ido emergiendo a la luz de nuevas intersecciones analíticas promovidas desde los estudios culturales y de los ismos que les precedieron.

En relación a estos, las variables de transnacionalidad y perspectiva de género o feminismos han venido a ampliar el abanico de análisis. Hacen emerger aspectos que permiten discernir desde nuevos ángulos su denotada o connotada forma de la representación y exposición a la luz de los síntomas culturales de cada momento.

Así pues, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de transnacionalidad como objeto de estudio referido al cine? Y por otro lado, ¿de qué hablamos cuando lo hacemos también de perspectiva feminista en relación con la creación cinematográfica documental en su proyección transnacional?

Con respecto a la transnacionalidad deberíamos considerar en primer lugar que, como ya hemos dicho, no existen filmes ni cines autárquicos. El cine, en tanto discurso cultural que necesita de la existencia de públicos, ya desde sus inicios, se reconoce en su proyección internacional. Los filmes, y las y los cineastas, se desplazan y viajan desde el primer momento dando muestras inequívocas de la intersección entre actividad transnacional y género. La biografía de una de las primeras cineastas italianas, Elvira Notari, que desarrollará su actividad entre 1906 y 1929 con más de sesenta largometrajes y un centenar de cortos y largos documentales, puede dar cuenta de ello. Sus documentales, centrados en su gran mayoría en la popular Nápoles, eran esparadísimos en Estados Unidos por parte de los emigrantes italianos, que veían en ellos la posibilidad de seguir manteniendo el nexo con su lugar de origen. Considerada una precursora del neorrealismo, finalmente no sobrevivió como cineasta a la aparición del sonoro ni a la presión del régimen mussoliniano, que veía su producción altamente peligrosa y poco enfática respecto a las aspiraciones del régimen. Eso mismo veremos a lo largo de la trayectoria de Alice Guy desde el primer momento de su carrera en *Filmer l'Espagne* (1905, Francia).

Años más tarde Margot Benacerraf, filmando el quehacer diario de los habitantes en la península de Araya y sus salinas, construirá un profundo y crítico homenaje como pocos se han hecho a la lucha por la supervivencia de una comunidad aislada. *Araya* (Venezuela, 1959), filme considerado pionero del nuevo documental latinoamericano y referente imprescindible a nivel internacional, fue premiado con la Cámara de Oro del Festival de Cannes en 1959, desafiando lo que podría considerarse el estigma localista del «tema». Como Agnès Varda, que, con anterioridad a su documental *Black Panthers* (1968, Estados Unidos), había montado parte de las cuatro mil fotografías que realizó durante su estancia en Cuba en lo que acabó siendo el fotomontaje *Salut les cubains* (1964, Francia). En este documental Agnès Varda hace un gesto de reconocimiento absolutamente amoroso a la pionera del documentalismo revolucionario cubano, Sara Gómez, once años antes de rodar su célebre *De cierta manera* (1974).

Son ejemplos, entre los múltiples posibles a comentar, en que los filmes de las cineastas y ellas mismas trascienden el marco en el que han sido producidos y ensanchan su proyección internacional.

La permeabilidad y la conversación cultural también forma parte intrínseca de la historia del cine desde sus inicios y no solo en relación a otras expresiones culturales como el mismo cine, el teatro, la fotografía y la pintura, sino también en relación a las realidades nacionales y a todas aquellas convenciones sociales, económicas y culturales que incuban, sostienen o se difunden a partir de las distintas producciones. Nos referimos a lo preexistente fílmico. Y este es, en cada caso y en cada realidad nacional, también diverso y distinto. Sea como sea, no se pueden adelgazar ni minimizar las complejidades, ni hablar de un tipo de cine nacional compactado y uniforme, sino de múltiples perspectivas que responden a distintas premisas desde las que se expresa una gran variabilidad de posiciones, desde lo más *mainstream* e institucional hasta lo más experimental o alternativo. Los diálogos son, en todo caso, cruzados entre y por múltiples factores.

Tampoco se puede ya eludir el papel de las convenciones de género, culturales y de clase que presiden los relatos fílmicos, ya sean estas ficciones o documentales. Los debates que a lo largo del siglo XX y XXI se van produciendo en el campo de lo político y sobre todo en relación con su incidencia en los lenguajes han contribuido pues a articular también una parte importantísima de las prácticas de análisis cinematográfico.

Marcos, paradigmas y desafíos feministas

Son las operaciones de resignificación respecto a la historia androcéntrica del cine impulsadas por la irrupción de la segunda ola del feminismo las que trajeron consigo una relectura crítica de las producciones culturales en relación con el papel que estas habían tenido y tienen en la cristalización de imaginarios patriarcales y, por derivación, de aquellas relacionadas con el colonialismo cultural.

Las vías abiertas gracias a la publicación de estudios como los de Molly Haskell, Marjorie Rosen, Laura Mulvey y Claire Johnston permitieron cuestionar muchas de las coordenadas sobre las que se mantenía instalada una tradición crítica e historiográfica sobre el cine. Sus trabajos ofrecieron instrumentos para revolver la manera de afrontar el análisis de los cimientos de una indiscutida y naturalizada asignación de roles de género en las ficciones. Ficciones que, entre otras cosas, también sostenían la de que era inapreciable e irrelevante la participación de las cineastas en la creación cinematográfica.

Molly Haskell publicó en 1974 *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (University of Chicago Press, Chicago). Fue uno de los primeros textos en los que se reflexionaba sobre la imagen de la mujer, especialmente en los filmes de

mujeres y para mujeres, de los que destaca su condición de placebos, a la vez que señala la invisibilización o ausencia de personajes femeninos de carácter relevante en gran parte de las producciones del cine clásico norteamericano. Haskell insistió en el papel de la mistificación de las representaciones femeninas que se avienen al *statu quo* al lado de la cosificación de los personajes femeninos ofrecidos a una mirada masculina. En esta obra plantea una revisión del pacto espectadorial, poniendo al descubierto las operaciones de naturalización sobre las que se sostenían los modelos y arquetipos femeninos.

Por su parte, Marjorie Rosen en el texto *Pop Corn Venus (Venus a la chaîne, Editions des Femmes, 1976)*, también pionero, analiza la producción hollywoodiense a la luz de estos mismos arquetipos femeninos de la industria mientras observa la función de espejo en el que se suponía que se reflejaban las mujeres: desde la *vamp* de los años veinte, la *femme fatale* de los años de la Gran Depresión, las heroínas de gran corazón de los años de la guerra, hasta las criaturas de ensueño erotizadas de los años cincuenta y sesenta. Imágenes todas ellas salidas, según la autora, de los fantasmas de una masculinidad que censuraba a golpe de *happy end* la realidad de la opresión cotidiana, segando de raíz la potencialidad de sus revueltas y deseos cotidianos que alguna vez, como conflicto dramático, aparecían en las tramas narrativas. Estos dos textos, los de Molly Haskell y Marjorie Rosen, que supusieron los primeros pasos hacia un nuevo marco de reflexión sobre la historicidad revisitada de los filmes y sus significados desde la perspectiva de género, fertilizarán también el campo de producción de las nuevas cineastas.

En este sentido, la crítica cinematográfica feminista surgida en la década de los setenta hizo una serie de aportaciones fundamentales que han permitido reorientar las prácticas de interpretación de la producción audiovisual, evaluar su función como aparato ideológico de reproducción del modelo androcéntrico y abrir espacios de reflexión relevantes para entender e imaginar políticas de lo visible que incluyan y acojan la diversidad. En los escritos de los principales representantes de este ámbito está presente como idea común la necesidad de desmontar y poner en evidencia el carácter tecnológico de los lenguajes, subrayando esta característica como la razón de su poder en la transmisión de la cultura patriarcal y las jerarquías, negaciones y exclusiones asociadas a esta ideología.

Laura Mulvey en su texto *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Episteme, 1994), publicado por la revista *Screen* en 1975, expone y analiza, a partir de su personal apropiación de la teoría psicoanalítica, el andamiaje sobre el que se construye el placer visual, asociando la utilización del voyeurismo y otras

patologías de la mirada a la configuración del placer masculino como molde primordial de las propuestas identificatorias. Claire Johnston, en «Women's Cinema as Counter-Cinema», del libro *Notes on Women's Cinema* (Londres, Society for Education in Film and Television, 1973), propuso el desafío a la unidad narrativa clásica para poner en evidencia sus estrategias, marcando la necesidad de afrontar la creación desde un ámbito de explícita desobediencia a los mandatos estrictos de un cine que naturaliza el artificio patriarcal cinematográfico. Un *contracine* que desoiga la convención de este placer narrativo. Por su parte, Pam Cook en su *Women and Film* (con Philip Dodd, Londres, Sight and Sound Reader, 1993) describió los mecanismos de identificación entre espectadores/as y personajes como un conflicto de deseos y centró la atención en observar las contradicciones generadas por el uso continuado de los arquetipos tradicionales.

También Teresa de Lauretis, en su relevante texto *Alicia ya no* (Madrid, Cátedra, 1992), planteó la necesidad ya no de superación de «la destrucción del placer narrativo y visual», sino más bien de la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Porque, señala en este texto, «lo que está en juego no es tanto cómo hacer visible lo invisible, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente». Es decir, las mujeres plurales y diversas, no *la mujer*. Lauretis, pionera también en la conceptualización de lo *queer*, derivado de la amplificación del campo *mujeres*, insiste en la necesidad de prestar atención a «las narrativas», es decir, a los modos de representación, que es lo que determina la identificación, las relaciones de las/los espectadores con los filmes.

Estas aportaciones confluyeron en explicar que el sistema de representación audiovisual clásico hollywoodiense, con las imitaciones que le siguieron y le siguen, era incapaz de situar el sujeto femenino, con toda su complejidad y diversidad, lejos de una posición subalterna. Pero también que las posibilidades de un sistema de producción y creación capaz de acogerlo debían pasar por la exploración de nuevas formas de abordar las narrativas desde las que se pudiese expresar el disenso de género, cruzado también por otras perspectivas. Esta disconformidad debía buscar, a su vez, la complicidad del espectador/a a través de estrategias relacionadas con el distanciamiento, tales como frustrar expectativas o crear tensiones inesperadas en el ejercicio de la contemplación, y buscar, en suma, un nuevo estatus espectadorial que pudiera estar más implicado en la recepción reflexiva que en la evasión y la entrega emocional, lo que en términos de Johnston, como se ha dicho, sería acuñado como el concepto del *contracine*.

La señalización del aparato mediante el que se construye el placer visual señalado por Mulvey resultó una acción necesaria para comprender la complicidad entre el aparato del cine clásico y los modelos de apropiación patriarcal de los cuerpos de las mujeres. La revisión del concepto «voyeurismo» asociado al placer cinematográfico produjo un cambio de paradigma en la crítica cinematográfica que dio lugar, más adelante, a otros marcos teóricos que han puesto en cuestión categorías fundamentales de la arquitectura de los consensos.

La perspectiva feminista y su concreción en las teorías fílmicas correspondientes no se ha quedado ahí, sino que ha aportado a lo largo de estos últimos más de cuarenta años nuevos elementos de análisis que han contribuido sustancialmente a desarticular el enmascaramiento de los universales de género, sexo, etnia y clase, internalizados en los mecanismos de representación.

En definitiva, se produjo un desencuadre teórico y crítico revelador de las operaciones por las que algunos, y también algunas, estaban en disposición de ser visibles y otras no. Normalmente, entre las «otras» se encuentra, siguiendo la definición de androcentrismo, todo aquel y aquella que no responde al arquetipo viril¹.

Hay que señalar que la elaboración en aquellos años de textos como los citados coincide también con la declaración por parte de Naciones Unidas en 1975 del Año Internacional de la Mujer. Este evento, que en sus propósitos quedó corto respecto a las demandas expuestas por parte de distintos colectivos que en todo el mundo se iban sumando a la defensa de los derechos de las mujeres relativos al divorcio, al aborto, a una educación igualitaria, contra la discriminación salarial y a favor los derechos sexuales y reproductivos, promovió el reconocimiento de unas disidencias que habían sido vividas hasta la fecha de forma particular, personal y aislada. La irrupción del concepto que define «lo personal es político», acuñada por Kate Millett a principios de los setenta, promoverá un vuelco relevante a la forma como hasta aquel momento se habían vivido los conflictos inherentes a una situación de bloqueo absoluto que impedía cualquier reconocimiento de la experiencia diferenciada de las mujeres en una sociedad patriarcalizada y heterosexista. La tibia celebración promovida por parte de Naciones Unidas recibió de algunas cineastas una contundente reacción, como fue el caso del filme realizado por la cineasta Agnès Varda *Réponse des femmes* (Francia, 1975). En él, mujeres de edades distintas presentan sus objeciones a las formas como son vistas

¹ Moreno, A. (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia*. Barcelona: LaSal Edicions de les Dones.

socialmente y reclaman su derecho a la disidencia respecto a los modelos de feminidad imperante. La desencantación del concepto «mujer» como construcción cultural, constante imprescindible en todos estos debates, supuso un hito importante en el orden del reconocimiento de la diversidad y diferencia del hecho femenino.

Resulta relevante en este sentido observar que si releemos atentamente algunos de los filmes de Alice Guy ya encontramos en ellos aspectos coincidentes con las críticas de los años setenta, tal y como podemos observar en el filme *Madame a des envies* (Francia, 1906). La cineasta presenta un personaje que, a diferencia de lo que la convención patriarcal supone, tiene deseos propios, haciendo gala de una maternidad totalmente excéntrica respecto a los modelos de debilidad al uso. La fuerza de esta pequeña pieza muestra el descaro del deseo y del placer del personaje femenino, que aún hoy resulta turbador y relevante respecto al tabú que determina la configuración del deseo femenino como dependiente siempre de la mirada masculina. El personaje de Alice Guy aparece también totalmente deserotizada en su expresión de goce y autónoma respecto a esa mirada masculina sancionadora.

El conjunto de los estudios que surgieron, y todos los que después han ido apareciendo, han propuesto no solo releer desde otros presupuestos críticos la producción cinematográfica, sino también lanzar propuestas respecto a la creación y, sobre todo, respecto a la discusión de los modos de representación y el papel que el cine clásico narrativo y realista había impuesto como regla general, investido como el de único interés del público.

En este contexto merece la pena recordar la aportación de dos creadoras de referencia fundamentales que dieron forma y concretaron la naturaleza y el alcance de los desafíos planteados por este proceso en el que se construyó otra narrativa. Con el mismo gesto se derribaron convenciones y modelos inservibles para la expresión de la experiencia femenina. Martha Rosler, en su *Semiotics of the Kitchen* (Estados Unidos, 1975), ejercita una *performance* sobre el instrumental de las cocinas mediante su desubicación funcional. Gracias al impacto con otros instrumentos o con la mesa que los soporta, estos enseres producen unos sonidos nada agradables mientras van siendo presentados por orden alfabético, haciéndolos aparecer como instrumentos agresivos y desagradables. En una cocina que ella hace aparecer como si de un taller mecánico se tratara, contrarrepresenta la fantasía imposible para la clase trabajadora de la «feliz *housewife*». En esta pequeña pieza de once minutos, cuchillos, cucharones, cascanueces, afiladores, esos instrumentos que siempre han estado en la elipsis de cualquier

representación –excepto en algunos bodegones, por motivos totalmente diferentes que estaría bien analizar– despliegan un nuevo significado. Rosler construye una semiótica gestual que presenta a la mujer como prisionera del espacio doméstico. Confirma e ilustra, en la subversión que propone, algo que subyace en gran parte de las creadoras: «Cuando la mujer habla –o filma– da nombre a su propia opresión». Una opresión que empieza por el propio lenguaje.

El sistema de representación audiovisual clásico hollywoodiense, con las imitaciones que le siguieron y le siguen, era incapaz de situar el sujeto femenino con toda su complejidad y diversidad

El mismo año 1975, Chantal Akerman, en su *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica), pone en práctica la desarticulación de la naturalización del tiempo fílmico productivo al relatar, de forma minimalista en largos planos secuencia, sin montaje en la mayoría de escenas –y de ahí proviene su relación con el modo documental–, todas las actividades del trabajo doméstico que lleva a cabo el personaje de Jeanne Dielman interpretado, sea dicho de paso, por la activista cinematográfica Delphine Seyring. El filme es un homenaje explícito al trabajo doméstico que realizan las mujeres, dando cuenta mayoritariamente en él de la necesidad de articular unos espacios enunciativos distintos a los del canon para que puedan acogerlo. Una mujer viuda que malvive de su pensión mantiene su estatus y el de su hijo con una imperturbable pulcritud doméstica en la que intervienen, de forma fugaz, los encuentros sexuales con algunos clientes que la ayudan a completar sus ingresos. Akerman sitúa en el centro del relato la actividad doméstica del personaje, y le asigna el tiempo y el espacio suficiente para que esta quede recogida en su extensión y repetición. Exasperante.

Ella hace la cama, ordena la compra, empana, hace un pastel de carne y un largo etcétera de acciones que ocupan los planos en tiempo y en espacio. Les da a las actividades de cuidados y domésticas el tiempo enunciativo que les corresponde proporcio-

nalmente en relación al cómputo de horas que se necesita para llevar a cabo este trabajo. En cambio, a la actividad comercial sexual que lleva a cabo la desplaza hacia las elipsis. Otra vez aplicando una equivalencia con el tiempo real que en la vida del personaje ocuparía esta actividad, el filme articula una utilización del tiempo y el espacio fílmico que desobedece el canon de las expectativas que marca la convención para hacer aparecer otra realidad que pone en evidencia las mentiras, la reiteración, la rutina, los silencios, lo irrespetuoso, el desafecto..., su propia opresión. En los dos casos, tanto en el de Rosler como en el de Akerman, se hace evidente la exigencia representacional que supone dar cabida a una experiencia que para hacerse presente necesita de algo distinto en el orden de la representación.

Disruptivas historiográficas y prácticas de difusión

La evidente, flagrante e intencionada falta de conocimiento de la genealogía femenina en el ámbito de la creación cinematográfica responde al androcentrismo historiográfico al que hacíamos referencia. Valorar las aportaciones de las creadoras en todas las prácticas cinematográficas –dirección, guion, montaje, fotografía, interpretación más allá del *star system*, producción, entre otras– resulta imprescindible y este reconocimiento abre aún más el campo de incidencia cuando se conjuga con la reflexión sobre la recepción, y por derivación sobre las modalidades de construcción y enunciación de los distintos modos de representación.

Así, a la luz de estos presupuestos, podemos seguir releendo por ejemplo los primeros filmes de una cineasta como la citada Alice Guy, en el limbo de la historiografía oficial por lo que respecta a sus contribuciones a la creación y desarrollo técnico del cinematógrafo y para quien, por ejemplo, los debates feministas, aún en la órbita del sufragismo de los primeros años del siglo XX, serán motivo de atención. Así, en 1896, un año después de la invitación que recibió para asistir a la primera proyección pública de los hermanos Lumière, Alice Guy presenta la *Fee aux Choux* (Francia, 1896), una pequeña historia rodada en un único plano a modo de escena teatral en la que una «comadrona» exhibe su campo de coles. En Francia, la ficción sobre el nacimiento de los niños –convención puritana que pretendía eludir el hecho de que un recién nacido era fruto de una relación sexual– no contemplaba que los trajeran las cigüeñas desde París, como sí sucedía en otras latitudes culturales, sino que se iban a buscar a un campo de coles. Este filme puede considerarse uno de los primeros filmes ficcionales de la historia del cine.

En 1905, aproximadamente, Alice Guy participa en el documental *L'Espagne*, producido por la casa Gaumont, en el que se recogen vistas de distintas ciudades españolas, como Madrid, Granada y Barcelona, así como de Sierra Morena o Montserrat. En un momento del documental la directora aparece mientras departe con un grupo de chiquillos que se ponen a su lado presos de la curiosidad ante la cámara. Alice Guy inicia con este viaje profesional un trayecto que seguirá años más tarde en EE UU. Sus proyectos americanos se inician cuando los Gaumont quieren expandir su negocio. En ese momento creó junto a su marido la productora Solax, en 1910, y la Blaché Features en 1913. Al otro lado del Atlántico dirigió sin parar hasta llegar a mil filmes: westerns, comedias, dramas o películas de ciencia ficción entre otros géneros. Durante el año 1906 realizó una gran cantidad de películas entre las que destaca un cortometraje denominado en el catálogo Gaumont *Les résultats du féminisme*. La autora, en clave de comedia –aspecto poco valorado por lo que respecta a los adjetivos que han poblado la consideración de su obra–, analiza a partir de diferentes *sketches* los cambios que se producirían en el caso de que fueran reconocidos los derechos de las mujeres defendidos por aquel feminismo igualitarista. La producción propone una inversión de roles cómica, pero certera en su potencial crítico. Manteniendo aún aquella frontalidad propia del modo de representación primitivo, unidas las escenas por corte simple y representadas en dos espacios, el doméstico y el social, los personajes tanto masculinos como femeninos de esta pequeña pieza no se presentan travestidos, sino que simplemente actúan según una inversión de los roles de género. A partir de ellos, como resultado del cambio de situación que se plantea en la ficción, la cineasta aventura el caos que supondría invertir las conductas, pero, sobre todo, pone en evidencia a la vez lo patético de determinadas convenciones sociales. Mostrar conductas intercambiadas de los roles de género hace saltar por los aires, de manera sutil, cómica si se quiere pero a la par contundente, las naturalizaciones culturales asociadas a los modelos impuestos a los dos sexos: la llegada a casa de unas mujeronas después de una jornada de trabajo, con evidentes maneras masculinizadas según el canon de género, exigiendo de forma despótica atención y cuidado, sin que medie ningún tipo de consideración respecto al trabajo que se ha estado realizando durante su ausencia por parte de estos hombres feminizados. Describe el filme también situaciones de acoso sexual sin contemplaciones hacia el deseo del «otro» y explicita la desatención hacia las criaturas, esto sí, dentro de la convención de la vis cómica, planteando de manera expresa no solo lo ridículo del cambio, sino un rele-

vante cuestionamiento de la justificación que acompaña a los roles asignados a los sexos.

En otra producción, Alice Guy, ya en su etapa americana, en el marco de aquella sociedad aluvión de distintas comunidades, entre ellas la europea, en una magistral pieza de corta duración, *Making an American Citizen* (Estados Unidos, 1912), critica abiertamente la violencia machista. Desde una perspectiva claramente disconforme con el trato que recibe una esposa por parte de un miembro de la comunidad de migrantes recién llegados, la cineasta ofrece sobre el maltrato hacia las mujeres una puesta en forma claramente crítica hacia el machismo del personaje. Esta pequeña producción, de indudables tintes didácticos, representa un ejemplo explícito tanto de la problemática de la violencia machista como del desacuerdo de la cineasta con ella. *Making an American Citizen* pone de manifiesto también un aspecto relevante en el que se recoge el «estigma del otro cultural». En un claro rechazo hacia la violencia machista, sitúa al emigrante pobre, poco cultivado y nada religioso al lado de la brutalidad patriarcal en estado puro. En este filme, Alice Guy revela un inequívoco posicionamiento respecto a los diversos valores sobre los que debería asentarse la nueva civilización, en los que no deja de tener una altísima importancia, tal y como se recoge en el último plano, la religión. El desencuentro intercultural y las fricciones que de forma directa o indirecta conllevan esta situación serán, en su caso, objeto explícito de representación.

Todo esto está ahí. Y su invisibilización ha sido el resultado de una sistemática ocusión política en aras de una negación sistemática para garantizar el androcentrismo cultural que, desde la perspectiva del cuestionamiento feminista, requiere ser releído para poner en evidencia su artificiosa naturalización. No todo era viajar a la luna en el cine de los orígenes. Tampoco, como se ha pretendido durante lustros, las aportaciones de las cineastas han sido inexistentes o, lo que es peor, irrelevantes.

Desde finales de los sesenta del siglo pasado, las investigaciones llevadas a cabo desde distintos ámbitos académicos, así como desde los activismos diversos, dieron de manera bastante inmediata sus resultados en el reconocimiento de esa ginehistoria del cine, ignorada por la historiografía androcéntrica. La revisión de los catálogos de las filmotecas y la restauración y datación de sus fondos, a menudo escondidos en un singular apartado de «anónimos» o con el nombre cambiado, revelaron, y revelan aún, la existencia de algunas piezas clave en los orígenes del cine realizadas por mujeres cineastas. Insistencia, seguimiento e investigación sumados a estrategias de difusión como la de la distribución y exhibición, pero también la de la

edición, acabarán promoviendo un cambio sustancial en la percepción de la autoría femenina.

La existencia de la plataforma Cinenova en Gran Bretaña, dedicada a distribuir en dieciséis milímetros y en vídeo desde principios de los años setenta, facilitó a festivales y centros de estudio copias de filmes de algunas de las pioneras del cine, como la misma Alice Guy, Germaine Dulac, Maya Deren, Olga Preobrazenskaya o Esfir Shub, entre muchísimas otras. Por otro lado, la creación en 1972 de la distribuidora Women Make Movies inicia una tendencia que luego irá propagándose respecto a la apertura de unos espacios de reconocimiento que permitieron anclar nuevos referentes. En 1990 la editorial londinense Virago Press Ltd. publicó un primer diccionario, *Women's Companion to International Film*, cuya edición coordinó la investigadora Annette Kuhn con la colaboración de Susannah Radstone. Contó con redactoras en los cinco continentes y atendió también a las diversas áreas lingüísticas y culturales. Este *Companion* es un magnífico instrumento base aún hoy, veintisiete años después de su primera edición.

Otro de los espacios de referencia para la difusión cinematográfica femenina será la irrupción de festivales cuya programación estará centrada en este ámbito. El primer festival en destinar un espacio específico al cine realizado por mujeres fue el Festival de Edimburgo en 1979. En el marco de este festival se presentaron también los textos de Claire Johnston y Laura Mulvey. Al amparo de este festival, durante los años siguientes y hasta hoy, se impulsaron festivales de cine de mujeres en gran número de países y en distintas áreas continentales: Canadá, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón, Corea, México, Argentina...

Actualmente, esta práctica sigue creciendo, ya sea a través de festivales monográficos dedicados exclusivamente a mujeres cineastas o gracias a tendencias de programación surgidas al amparo de estas experiencias pioneras que significan una cierta normalización del cine de las mujeres, como es el incremento paulatino de filmes dirigidos por ellas en los festivales generalistas. Con todo ello, el espacio de circulación de la autoría cinematográfica femenina está hoy claramente constituido por un flujo más regular y diverso de creaciones, lleno de diversidades culturales, estilísticas y productivas. Los festivales especializados y la difusión que con ellos y desde ellos se realiza del trabajo de las cineastas hará que también otros de carácter más genérico fijen su atención en estos trabajos, dedicando programaciones específicas a retrospectivas y filmes de reciente creación.

No es extraordinario ya que un festival *mainstream* abra con el último trabajo de Lucrecia Martel, Naomi Kawase o, en su momento, Chantal Aker-

man, ni que dedique una retrospectiva a Dorothy Arzner, participe en el reconocimiento de Ida Lupino o encuentre absolutamente pertinente incluir en su programación el último trabajo de Carmen Castillo, Sally Potter o María Cañas. Estas plataformas se han convertido en un escenario de reconocimiento, demasiado tímido e instrumental aún, pero esperamos que germinal. Por una parte internacionalizan y, por otra, lo acaban incorporando a la agenda más generalista de lo relevante cinematográfico.

Reescrituras

La necesidad de abrir ámbitos específicos para dar a conocer tanto la historia como el presente del cine realizado por mujeres se suma, desde su inicio y hasta hoy, como se ha señalado, al debate sobre las convenciones de los modos de representación que se manifiesta entre otros ámbitos significativos, como los que se promueven desde la discusión en la que emergen los *nuevos cines* que tanto en Europa como en todo el ámbito americano fertilizarán el campo de producción. Los feminismos cinematográficos irrumpen con algo *nuevo*. Disintiendo de forma radical con el planteamiento binario patriarcal respecto a lo público y lo privado, abren, en consecuencia, un resquicio sustancial en el momento de reconocerse políticamente.

La comercialización de cámaras y equipos ligeros y la aparición posterior del formato vídeo, durante las décadas de los setenta y los ochenta, propulsaron la emergencia de un ámbito creativo que, al margen de la industria, fue construyendo nuevas premisas desde las que afrontar la creación audiovisual. El vuelco que desde el conjunto de los nuevos cines se dará a las formas de producción gracias a esta innovación tecnológica incorporará y contará con la participación activa de las cineastas. Desde ángulos diversos la perspectiva crítica feminista irá poblando propuestas que, a su vez, partirán del trabajo de reflexión política encarnada desde la insubmisión frente a los dictados y normas patriarcales mediante distintas estrategias que, al fin y al cabo, cuestionan el dispositivo del cine realista clásico junto al concepto mismo de realidad. Y detrás, y con ello, también el verosímil, que deberá dejar paso a aquello *inverosímil* que lo es en tanto que ha estado alejado de la referencia de realidad impuesta *acriticamente*.

En este contexto están por reconocer aún gran parte de los trabajos producidos por un activismo cinematográfico feminista de estos primeros años, como ocurre con el trabajo de una cineasta franco-griega, Carole Roussopoulos, quien, con una cámara de dieciséis milímetros primero y en vídeo después, puso el foco de forma exhaustiva en las luchas

de las comunidades consideradas subalternas de los años setenta filmando en el marco del colectivo Vídeo Out fundado junto a su marido Paul Roussopoulos. En 1982 promovió la creación del Centre Audiovisual Simone de Beauvoir, juntamente con Delphine Seyrig e Ioana Wieder. La finalidad del centro, que pervive aún hoy, consiste en identificar, conservar, difundir y promover material audiovisual relativo a los derechos y las luchas de las mujeres con el propósito de crear un archivo audiovisual del movimiento feminista. Su registro minucioso de lo que quedaba fuera de campo en los noticiarios oficiales constituye un ejemplo de respeto a las formas de desarrollo de los acontecimientos y es una crónica detallada de las movilizaciones del incipiente movimiento feminista y por los derechos en torno a las sexualidades no normativas. El montaje documental *Debout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980* (Francia, 1999) dará cuenta, años más tarde, de parte de sus trabajos durante estos años.

Otro de los espacios de referencia para la difusión cinematográfica femenina será la irrupción de festivales cuya programación estará centrada en este ámbito

Rosa Martha Fernández es otro exponente de este activismo fílmico. En 1975 funda conjuntamente con Beatriz Mira, Odile Herrenschildt y estudiantes del Centre Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de L'UNAM el colectivo Cine-Mujer, un espacio destinado a amparar proyectos fílmicos relacionados con la denuncia de la opresión de las mujeres. Los trabajos estaban centrados en temas relacionados con el aborto – *Cosas de mujeres* (México, 1978)–, la violación, el trabajo doméstico, la prostitución, la sexualidad y las mujeres de las maquilas. Rosa Martha Fernández también participa de la Cooperativa de Cine Marginal, juntamente con Paco Taibo y Armando Bartra. En Colombia, también en los años ochenta, se pone en marcha un colectivo Cine-Mujer que empieza con el encuentro entre las cineastas Eulalia Carrizosa y Sarah Bright cuando hicieron *Carmen Carrascal* (Colombia, 1981). «No era solamente el arte de hacer una película, sino el encuentro entre dos mujeres y el feminismo», en palabras de Clara Riascos, integrante del colectivo. Luego entraron al grupo Luz Fanny Tobón, Dora Ce-

cilia Ramírez, Patricia Restrepo y la misma Clara. En esa época el feminismo explotó en Colombia: las mujeres se sentían más seguras de hablar y los grupos feministas comenzaron a multiplicarse por todo el país. Cine-Mujer era el apoyo audiovisual de las luchas que las mujeres estaban dando por sus derechos.

Helke Sander, figura esencial del nuevo cine alemán y de la irrupción del movimiento feminista en este país, fundará a finales de los sesenta el colectivo Consejo de Acción para la Liberación Femenina, que actuará desde la producción cinematográfica con trabajos como *Kindergärtnerin, was nun?* (Alemania, 1969) y *Kinder sind keine Rinder* (Alemania, 1969) en soporte a la lucha por conseguir más guarderías para las trabajadoras. Realizará una serie de medimetrajes denunciando entre otras cosas el estigma al que se veían sometidas las mujeres violadas, o sobre la desatención del Estado a las madres solteras en distintos episodios de *Aus Berichten der Wach und Patrouillendienste (De informes, de patrullas y vigilancias, Alemania, 1994)*, *Befreier und Befreite: Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I (Liberadores y liberados. Parte I: guerra, violaciones, chicos, Alemania, 1990)*.

También el colectivo Leeds Animation Workshop, creado en Gran Bretaña el año 1976, se dedica a producir pequeñas piezas animadas sobre cuestiones que atienden a la situación social con especial incidencia en la clase obrera femenina. *Through the Glass Ceiling*, producida en 1994, disecciona las condiciones de trabajo específicas de las que son objeto las mujeres en los precarios puestos de trabajo que les son asignados en la Gran Bretaña de los noventa. Condiciones que tienen que ver con el racismo, el abuso sexual, la posición debilitada dentro del ámbito familiar debida en parte a la discriminación salarial y, en definitiva, con una inexcusable desconsideración social. Articulado narrativamente a partir de un cuento de hadas, el filme se atreve a presentar estrategias de superación con una profunda voluntad de activismo pedagógico.

Roussopoulos, Sander, Leeds Animation, Rosa Martha Fernández, el colectivo Cine-Mujer (México y Colombia); también Helena Lumbreras, quien junto a Mariano Lisa impulsó el colectivo Cine de Clase; Mercè Conesa, impulsora en el colectivo Penta; o la misma Cecilia Bartolomé, quien, junto a su hermano José Juan, rodó el gran documental sobre la transición política de finales de los setenta en España *Después de...* (1982), denotan, junto a tantas otras iniciativas que se produjeron también en el ámbito de la distribución o la creación de plataformas de exhibición como muestras o festivales, la decisión de afrontar el trabajo de manera colectiva en un gesto claro de distanciamiento con la autoría encumbrada en la genialidad personal.

Otro espacio de discusión fílmico/feminista lo abrirán los sucesivos abordajes sobre las narrativas familiares y los *happy moments* registrados por las Super-8 primero y el vídeo doméstico después, mediante operaciones de remontaje y reescritura, y mediante el ejercicio singular de pasarle cuentas a la propia historia escrita por otros/as. Un filme como *Daughter Rite* (Estados Unidos, 1978), de Michelle Citron, es paradigmático por la calidad de su proceso de deconstrucción/construcción no solo del propio escenario documental, sino como juego doble de ficción/realidad sobre el que descansan muchas visibilidades engañosas. Esta cineasta, por otra parte analista y crítica cinematográfica, con obras como *Theories and Memories of Feminist Film Movement* (Duke University Press, 1998) o *Daughter Rite* pone en jaque, a partir de imágenes de archivo y de la puesta en forma de falso documental, la más que probable siniestra realidad escondida de las memorias familiares acomodadas en los secretos y silencios sobre los que se sobreponen imágenes que los encubren.

Jan Oxenberg, en su *Home Movie* (Estados Unidos, 1972), relee directamente, mediante una *voice over*, las imágenes de producción familiar, poniendo en evidencia la controversia sobre la imposición y censura alrededor del deseo lesbiano. No exenta de una cierta sordina irónica, la autora tuerce y retuerce las imágenes, aparentemente amables, haciéndoles todo tipo de preguntas hasta la asfixia de las mismas. Sin imprimir ni incluir texto de ningún tipo, Virginia García del Pino elabora con mano maestra un *found footage* sobre la celebración de un aniversario de boda en *Festen, el remake* (España, 2012). Solo hay que prestar atención y dejarse interrogar por las imágenes y el tratamiento que Virginia G. del Pino les procura. El horror familiar se manifiesta sin contemplaciones.

Desafíos, preguntas y tensiones que nos llegan también de la mano de Alina Marazzi a partir del filme *Un'ora sola ti vorrei* (Italia, 2002) desde el que la cineasta relee con piedad y dolor el relato familiar sobre el suicidio de su madre cuanto apenas tenía siete años, episodio oculto tras las filmaciones de una impecable y blindada «familia feliz» registradas por su abuelo.

En *El gran vuelo* (España, 2015), Carolina Astudillo realiza en el entorno del documental filme/ensayo un estilizado *found footage* alrededor de la figura de Clara Pueyo Jornet, militante del partido comunista de quien se dice que escapó de la prisión de Les Corts de Barcelona por la puerta principal el año 1943. A partir de ese momento su huella se pierde para siempre. Había vivido en constante fuga y pretendía huir también de la rigidez de su propio partido. Su historia es también la historia de las mujeres de su época, situada entre el silencio y

el estigma. La realizadora se atreve a trabajar sobre suposiciones y símiles iconográficos, ya que la documentación sobre su vida es más que escasa, prácticamente inexistente. El ejercicio de Astudillo, por necesidad, se acoge más a la evocación que a la certificación para construir una relevante propuesta de reflexión sobre las trazas de la experiencia femenina en el relato historiográfico y las preguntas que su ausencia deja pendientes de respuesta. Tanto el tratamiento visual como el sonoro aportan al filme una atmósfera que promueve en todo momento la problematización de lo verosímil, llevándolo hacia escenarios en los que lo único que se puede hacer es «entrevener». A través de supuestos explicitados por la voz narradora que juega a favor de la sospecha en relación a las imágenes de manera explícita, la cineasta nos propone un ejercicio de aproximación a la figura de la protagonista desde la consciencia de que es imposible otro camino. Hacer un filme acerca de la imposibilidad de hacerlo. Un espacio negado, el de la historia androcéntrica, en el que no caben los cuerpos subalternos excluidos en el relato del arquetipo viril.

Más reciente pero manejando materiales parejos en el filme *Cómo la ideología movió nuestro cuerpo colectivo* (*Yugoslavia, How Ideology Moved our Collective Body*, Serbia/Francia/Alemania, 2013), Marta Popivoda recupera y analiza imágenes de archivo del período 1945-2000, en especial los desfiles oficiales, las exhibiciones deportivas y todo tipo de actos multitudinarios relacionados con las celebraciones patrióticas, proponiendo una lectura singular y pertinente: que el surgimiento, la transformación y el declive de la autoridad del régimen comunista se desprende de la observación del comportamiento de las masas humanas que, como un cuerpo colectivo, evolucionan coreográficamente y ocupan, de formas distintas a lo largo del tiempo, el espacio público. El filme ofrece así una idea sugerente como es la de considerar las imágenes como material interpretativo, y no solo testimonial, de unos usos narrativos tanto del lenguaje audiovisual como de los lenguajes de cuerpos en movimiento.

En todos estos filmes encontramos explícitas formas de búsqueda enunciativa sobre los instrumentos de escrituras fílmicas resilientes para conseguir inscribir lo femenino «verdad» en la historia de las historias, partiendo de la autoridad concedida a la propia historia, la que apetece «apropiar», nombrar. Y este no es un simple juego de palabras, sino una forma de señalar la importancia de tratar con cuidado los mecanismos necesarios para garantizar el rescate de la experiencia de las mujeres con todos los matices y en todas sus «realidades», necesariamente alternativas. Todas ellas rescatadas de los márgenes de los discursos y del aparente destino de ser nombradas una y otra vez como el desorden,

la enfermedad, el problema, la carencia, el trauma o lo que, trasladado al marco de la publicidad *mainstream*, sería el pegamento para la dentadura, el bífidus para la torpe flora intestinal femenina o la compresa que permite participar en el carnaval de Río sin que se noten las pérdidas de orina.

Lo que desvelan y vuelven estas producciones es el mecanismo de construcción de lo femenino/mujeres como desorden y el hecho de que la exposición o sobreexposición representacional bajo este canon no significa visibilidad real. Agnès Varda plantea en el recopilatorio *Filmer le desire* (Mary Mandy, 2000) que el cambio sustancial que promueve la segunda generación de cineastas –la primera la situaríamos entre 1896 y 1930 y fue apeada por el proceso de jerarquización parejo a la industrialización– es el de la apropiación y el ejercicio de la capacidad de mirar.

A veces se realizan miradas intrusas en torno a escenarios fuertemente masculinizados, como las que articulan Carla Subirana en *Volar* (España, 2012) visitando la academia española del Ejército del Aire o Alba Satorra en su *Game Over* (España, 2015), una desencantada visita al universo de Djalal, un postadolescente obsesionado con los videojuegos de guerra que acaba yéndose voluntario a la guerra de Afganistán y que al regresar se da cuenta de que el universo ficticio en el que vive se ha cerrado.

Reconocer también, como plantea Varda, el hecho de que «ellas también miran» y saben y sabían a lo que se les hacía jugar respecto a su papel vehicular de modelos que implican sumisión y silencio ante los abusos tal como se recoge, a través de más de veintitrés testimonios de actrices de ambos lados del Atlántico Norte, en el magnífico documental de Delphine Seyrig, *Soit belle et taise-toi!* (1976 y 1977, Francia/Estados Unidos). Su vigencia en pleno 2017, por lo que respecta a la puesta en forma de esta conciencia, es altamente ilustrativa.

Esta apropiación de la mirada como instrumento generador de la tecnología connotada sexualmente es determinante cuando el registro documental se aplica a la representación de los cuerpos tal y como recogen los trabajos de Monika Treut en *Gender-nauts* (1999), que interpone frente a la identidad sexual heteronormativa la diversidad identitaria transexual. O, en otro ámbito, los trabajos de Agnès Varda, quien en su filme *Cleo de 5 a 7* (1961), ficción/documental, indaga sobre la posición del cuerpo/objeto de una actriz que hace frente a un diagnóstico fatal en el contexto de la guerra de Argelia. También en su celebradísimo filme sobre la insostenibilidad de la sociedad de consumo *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) pondrá su cuerpo envejecido como contrapunto a las categorías que sustentan el dictado de lo nuevo y joven frente a lo considerado

como desecho. También Akerman entona una propuesta para corporizar el conflicto en dos de sus filmes más comprometidos políticamente, *Sud* (1998) y *De l'autre côté* (2002); el primero sobre los crímenes racistas en EE UU y el segundo sobre la frontera entre México y EE UU.

El cuerpo como escenario donde se encarna lo político resalta en el magnífico trabajo de Susana de Sousa a partir de su *Naturaleza muerta* (Portugal, 2005) o de *48* (Portugal, 2009), en el que los rostros de las personas que sufrieron persecución y genocidio en Portugal o Angola devuelven con su mirada frontal, de modo policial, una réplica desafiante al olvido.

En filmes como *When Mother Comes Home for Christmas*, Nilita Vachani (Alemania/Grecia, 1995) recorre el largo e intenso camino que vivieron, durante estos años noventa, miles de mujeres de Sri Lanka para huir de las pésimas condiciones de supervivencia en su país y conseguir un trabajo en Europa. Registro inclemente sobre la intensa formación que en el país de origen se les daba a las futuras inmigrantes con el objetivo de tornearlas adecuadamente para ejercer el servicio doméstico. El filme desvela este recorrido de forma paralela a un cuestionamiento de la valorización distinta de la maternidad entre el mundo consumidor de servicios humanos y el proveedor. Una de las protagonistas tendrá que dejar a sus hijos en una institución para irse a Europa a trabajar y la otra dejará a sus hijos al cuidado de la primera para mantener el ritmo y exigencias de su actividad como ejecutiva. Dos raseros con los que se mide la idea de maternidad. Internacionalización de los cuidados, dicho eufemísticamente.

Trabajo e internacionalización del abandono, vivencia delegada del cuidado y de la supervivencia en el filme de María Ruido *La memoria interior* (España, 2003), donde la artista desgarró la experiencia transnacional y ofrece encarnar la migración (de Galicia a Alemania) en la experiencia del sentir de la pérdida, reconociendo e interrogando el desamparo y la experiencia de exclusión como ejes centrales de su discusión frente a los límites éticos de la relación entre vida y trabajo. Migración también, y supervivencia en y por el trabajo a partir de la experiencia familiar y la condición de clase en el *found footage* de María Zafra *Memorias, norias y fábricas de lejías* (2011). María Zafra es cofundadora también del colectivo Cooptècniques, especializado en dar soporte y apoyo logístico a las filmaciones de grupos feministas tal y como el colectivo Cine-Mujer en México promovió durante los años setenta.

También la cineasta Ursula Biemann en *Performing the Border* (Suiza, 1999) realiza un ensayo fílmico, esta vez en Ciudad Juárez, sobre el papel que las fronteras acaban determinando en territo-

rios y personas. La cineasta, mediante entrevistas y materiales comerciales, observa estos límites como entes físicos, pero también como discurso en el que se marcan y construyen además nociones relacionadas con la sexualización del espacio y la discriminación de género en el trabajo, la prostitución, la expresión cosificada de las mujeres en la industria del espectáculo y la violencia sexual en la esfera pública. Las fronteras entre estos no espacios, que se crecen al imponer debilidad mediante la vulneración de todos los derechos, crean escenarios de economía esclavista y tienen en la americana, entre EE UU y México, un claro ejemplo del impacto cruel de la globalización y los tratados comerciales exentos de mantener respeto a los derechos de las mujeres, a los derechos humanos.

La comercialización de cámaras y equipos ligeros y la aparición del formato vídeo impulsaron la emergencia de un ámbito creativo que fue construyendo nuevas premisas desde las que afrontar la creación audiovisual

Ya con anterioridad otra cineasta como Marta Rodríguez, cuyo trabajo con Jorge Silva es uno de los más prolíficos del espacio de la producción documental latinoamericana, realizó en 1988 *Amor, mujeres y flores* (Colombia). Este documental, referente respecto a la denuncia de la situación laboral de las mujeres trabajadoras en las plantaciones de flores, pone el foco en cómo la vulneración de los derechos laborales, incluyendo la peligrosidad en materia de salud, incide en los cuerpos de las trabajadoras a un coste ignorado, desatendido e invisibilizado. El modelo productivo del cultivo de flores en Colombia como ejemplo de una práctica industrial que contempla de manera impune altos niveles de toxicidad que en el caso de las mujeres, y por cuestión de absoluto desprecio a sus derechos, no convoca la atención de las agencias de comercio internacional y mantiene su posición de privilegio gracias a estar desprovisto de regulación alguna y suponer cero de coste por reparación de los daños que causa en la esfera cotidiana de las mujeres.

Es ahí, pues, en el formato del documental, donde las cineastas encontrarán un espacio especialmente propicio para afrontar lo que en muchas de

sus producciones se pondrá de relieve. Un modo de representación en construcción, fuera de los universales, capaz de incluir las vivencias innombradas de las mujeres y situarlas en el ámbito de lo políticamente relevante.

En este contexto se han abierto múltiples discusiones sobre lo social que tendrán en el cine documental su réplica. Desde las construcciones relativas a la maternidad, al trabajo femenino, la transnacionalidad de la economía (normalmente sumergida) de los cuidados, las identidades y las sexualidades hasta las culturas excluidas por los neocolonialismos. Desde todos los ángulos el documental, inscrito en la discusión sobre los arquetipos fílmicos, participará de un debate extenso y rico que atraviesa polos generacionales, países y ámbitos políticos. Y también a los propios feminismos: *Je ne suis féministe mais...*, de Sylvie y Florence Tissot (Francia, 2015), basada en entrevistas filmadas y material de archivo por donde desfilan pensadoras como Kate Millett, Monique Wittig y Simone de Beauvoir, entre otras, es un retrato de Christine Delphy, feminista, activista y fundadora del MLF (Movimiento para la Liberación de las Mujeres en Francia) en 1970. Cecilia Barriga también en su *5.000 feminismos* (España, 2010) y en el filme colectivo *El tren de la libertad* (España, 2014).

Desde perspectivas fílmicas distintas en el tratamiento de los códigos documentales, estos son algunos de los ejemplos en que se expresa esa otra pantalla que contribuye a la visibilidad de los distintos planos de ese sujeto social nuevo.

El repaso que este escrito realiza a las prácticas documentales de un hacer fílmico con fuertes imbricaciones en lo social, lo político y lo cultural desde los feminismos pretende, sin ningún ánimo de exhaustividad –por otra parte imposible de conseguir en un artículo–, recordar, recomponer y repensar algunos de los debates que han enriquecido el hacer cinematográfico desde el trabajo de las cineastas. Su exclusión de las narrativas históricas cinematográficas no puede de nuevo imponer el «partir de cero» y con ello la posibilidad de que los debates que lo han nutrido y que deberían formar parte integral de la historia del cine tengan que volverse a descubrir generación tras generación.

Maternidades y trabajo, cuerpos y sexualidades bajo el foco de unas prácticas documentales que mantienen su condición de altavoces también ante las realidades de hoy. Nuevas urgencias sociales, económicas y políticas han pasado a manos de otras generaciones de las que Neus Ballús, Mercedes Álvarez, Albertina Carri, Lupe Pérez, Nuria Ibáñez, Mercedes Moncada, Zoraida Roselló, Daphné Hérétakis o Susana Nobre forman parte, entre otras muchas; un espacio de creación a menudo coincidente en el tiempo con la actividad de sus predecesoras que propone, desde enunciaciones que procuran encontrar sus propias estrategias, mostrar, pero también repensar, acoger o rechazar las anteriores sin que les sea negada la existencia de una genealogía de trabajos con los que dialogar.

ENTREVISTA A MERCEDES MONCADA RODRÍGUEZ

Interview with Mercedes Moncada Rodriguez

José Chica Ojeday Antonio M. Arenas

Programador cinematográfico (España)

Crítico de cine (España)

Mercedes Moncada Rodríguez (Sevilla, 1972) es una cineasta, guionista y productora española que ha realizado la mayoría de sus largometrajes en Latinoamérica. La transnacionalidad cinematográfica, en su caso, está ligada a su propio periplo vital, que la ha llevado desde pequeña a vivir en numerosos países. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en Nicaragua, México y España. En 2017 participó en el V Encuentro Documental del Festival de Málaga, en la mesa «Identities híbridas: creando más allá de los marcos nacionales». Repasamos su participación en el encuentro, nos detenemos en su filmografía y conversamos con ella sobre algunas cuestiones relacionadas con su obra y su experiencia transnacional.

Palabras clave

Cine, documental, transnacionalidad, Latinoamérica

Mercedes Moncada Rodríguez (Seville, 1972) is a Spanish filmmaker, screenwriter and producer who has made most of her features in Latin America. Cinematographic transnationality, in her case, is linked to her own life journey, which has led her since childhood to live in many countries. Her work has been developed mainly in Nicaragua, Mexico and Spain. In 2017, she took part at the Fifth Documentary Meeting of the Malaga Film Festival, during the round table "Hybrid Identities: Creating Beyond National Frameworks". We go through her entry at the meeting, take a look to her filmography and ask her some questions related to her work and her transnational experience.

Keywords

Cinema, documentary film, transnationality, Latin America

La transnacionalidad soy yo. En una mesa anterior se hablaba sobre la perplejidad por el sitio nuevo, por el desarraigo. A mí me pasa así desde que nací. No hay desarraigo porque nunca hubo arraigo. La transnacionalidad se manifiesta en la manera en que todo eso me conformó», aseveró Mercedes Moncada nada más comenzar su intervención en el V Encuentro Documental del Festival de Málaga, donde formó parte de la mesa «Identities híbridas: creando más allá de los marcos nacionales», moderada por el cineasta y profesor universitario Alejandro Alvarado y en la que intervinieron Lola Mayo –cineasta, productora, guionista y profesora de Cine; actualmente, coordinadora de la Cátedra de Documental de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba–, Santiago Fillol –cineasta, guionista, profesor de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y escritor– y Andrés Duque –cineasta.



Mercedes Moncada (camiseta azul) durante el rodaje de *El inmortal*.

Para comprender una afirmación tan contundente, pero no por ello menos precisa, basta con repasar su biografía. Mercedes Moncada Rodríguez nace en Sevilla en 1972, pero desde muy pequeña tiene que desplazarse a Latinoamérica acompañando a sus padres, llegando a vivir en Venezuela y Nicaragua, país en el que reside desde los ocho a los dieciocho años. Por su propia cuenta, se establece durante veinte años en México y vive durante algún tiempo en Estados Unidos, hasta volver recientemente a España. De momento ha dirigido cinco largometrajes (*La pasión de María Elena*, *El inmortal*, *La sirena y el buzo*, *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* y *Mi querida España*) y también ha realizado dos trabajos por encargo para HBO Latino y el Instituto Goethe.

¿Cómo llega el cine a ti y cómo llegas tú a hacer del cine tu profesión?

Cuando era pequeña, como una ventana de escape de un mundo en el que no encajaba del todo. Tanto ver películas como ver de cerca en Nicaragua a la gente que hacía las películas –mis mayores– me dejaba participar en universos más heterogéneos que el que me rodeaba y me agobiaba. Después empecé a trabajar en pequeñas producciones, fue accidental. En ese momento podría haber hecho cualquier otra cosa que me permitiese ganarme la vida. Y seguí adelante.

¿Qué camino seguiste hasta poder realizar tu primera película?

Trabajé durante bastantes años como directora de producción y productora en contenidos muy diversos. Aprendí mucho de los demás, de mis errores y de los aciertos. En algún momento sentí que tenía un pozo de cosas que decir y que explorar, que controlaba bien lo que hacía; y decidí reencauzar los esfuerzos, la energía y los recursos en mí.

¿Cómo ha influido en tu cine esta identidad híbrida que te conforma y esa formación ambulante de la mirada?

Difícil delimitarlo. Lo que sí es cierto es que el desarraigo, más ser una mujer Asperger, sitúa mi perspectiva en un sitio distinto de lo convencional. Siendo Asperger, la manera de percibir el mundo es distinta, las construcciones neuronales ponen su foco en otro tipo de cosas, me es más fácil ver ciertas cosas y más difícil ver otras. Me es más difícil tener convenciones sociales. Me permite ver el mundo desde un sitio un poco distinto y en mi cine eso me ha ayudado siempre. Las ideas complejas las veo visualmente. A lo largo de los años he hecho varios intentos por integrarme de forma más normal en los espacios que habito. Y en general, me he estrellado contra muros. Sin embargo, con los años cada vez disfruto más vivir en mis zapatos. Cada película que he rodado ha salido de aceptar esa realidad y de estar convencida de que mi particularidad aporta algo fundamental para mi proceso de creación.

[Con su primer largometraje documental, La pasión de María Elena, estrenado en 2003, Moncada se adentraba en el modo de vida y las tradiciones de una familia rarámuri. Procedentes de las montañas de Chihuahua, fueron víctimas de un cruel suceso, su hijo pequeño murió atropellado por un vehículo. Desatendidos por las instituciones y rechazados por su propio pueblo, sufren la desigualdad del sistema judicial y el abandono de la sociedad. Al decidir contar esta historia y dar voz a la lengua rarámuri, de la que se traducen varios términos en los intertítulos,

ya nos anticipa que su mirada es ajena al exotismo, busca una comprensión en el otro que trasciende fronteras, etnias e idiomas. Y lo hace sin desplazarse ni viajar, como ella misma reconocía en el V Encuentro Documental: «Mis películas son absolutamente locales. Todas mis películas parten de universos muy pequeños, muy minúsculos cada uno de ellos». Precisamente esa dicotomía, esa hibridación en su forma de ver el mundo, marcada por el Asperger, caracterizará su obra].



Mercedes Moncada durante el rodaje de El inmortal.

Te muestras contrariada con el documental que se acerca al otro desde el exotismo. ¿Cuál ha sido tu relación con el espacio y el tema que has ido tratando en tus películas?

Soy persona y nada humano me es ajeno, esa quiero que sea mi localidad. Es la manera en la que decido relacionarme con la vida, donde se incluyen las películas. Me interesa explorar la alteridad, pero desde lo que nos hace humanidad a todas las personas, desde el sitio en el que podemos sentir que la alteridad ya no lo es tanto. Lo que siente quien tengo enfrente me incluye y me incumbe por lo tanto. Debajo de la capa del contexto hierven todas las cosas que nos importan a todas las personas por igual. Las películas que retratan al otro desde la diferencia, desde la peculiaridad y lo extraño, me interesan menos. También creo que hay una cierta arrogancia y verticalidad en ver a las otras personas desde el exotismo.

Has comentado en el seminario que «todo el universo es “el otro”, excepto mi hijo y yo». A partir de esta premisa, ¿de qué manera te relacionas con el mundo a través de la cámara?

Pienso en el contexto en el que te lo dije, hablando de la alteridad, la transnacionalidad y la manera

en que se aborda la vida de otros diferentes a una misma. Al abordar los diferentes universos no parto de un colectivo, una clase social o una nacionalidad a la que sienta que pertenezco; porque en mi vida esos conjuntos son difusos. Así que, más que retratar lo que las hace distintas a mí, trato de percibir lo que nos hace humanidad a todas las personas. Posiblemente este enfoque se deba a que en mi vida siempre he percibido esa distancia con los demás. Sin embargo, con mi hijo es distinto, posiblemente porque compartimos características neuroatípicas y una sensación de extrañeza frente al entorno.

Para tratar de explicar tu punto de vista como cineasta, en alguna ocasión has hecho referencia a una frase de Alice Munro: «Lo autobiográfico está más en la forma que en el contenido».

Sería necio desarrollar lo que pertenece a las ideas de Alice Munro; sin embargo, esa frase articula muy bien la manera en que pretendo entender el cine, que es la práctica en la que me muevo. Diversos factores inciden en que muchos documentales articulen su discurso a través del lenguaje oral expositivo, algo que se resuelve en la ecuación: creo algo/ quiero convencer de ello/lo expreso con palabras o imágenes que traduzcan con literalidad esas pala-



Mercedes Moncada durante el rodaje de La pasión de María Elena.

bras. Esa práctica a la vez ha formado la mirada de la mayoría de los espectadores, que cuando ven un documental esperan encontrar un mensaje.

Sin embargo, el discurso fílmico es más complejo que el lenguaje oral y que las ideas expositivas.



Mercedes Moncada durante el rodaje de La pasión de María Elena.

Realmente, como en la vida misma, es más eficiente y completo hacerse una idea de alguien a partir de la observación completa de cómo se relaciona con el mundo, como se

mueve o qué le emociona que hacerse una idea a partir de lo que dice.

Todo el universo tiene una compleja relación entre una *forma* de existir y una *manera* de ser observado, y las maneras en las que se articulan ambas partes están lejos de ser inocentes. Tienen una carga más compleja que la que se transmite simplemente con palabras. En ese sentido, cuando la persona que crea tiene cierto control sobre las herramientas, todas las decisiones estéticas reflejan un retrato autobiográfico.

[El cine de Mercedes Moncada no es estrictamente autobiográfico, habla más desde una primera persona del plural que del singular. Aunque, en todo caso, su voz en off a menudo cobra presencia y ella misma suele interactuar, siempre desde el fuera de campo, con los protagonistas de sus documentales. Tras esa decisión subyace el intento por formar parte de un sitio, de una realidad a la que biológicamente no se pertenece, pero que configura su identidad transnacional. En ese sentido, conviene destacar que su llegada a Nicaragua se produjo tras el derrocamiento de Somoza y el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional. Un pasado político que ha marcado su obra y del que se encuentran rastros en sus tres coproducciones mexicanas rodadas en Nicaragua, algo que fundamentó en el V Encuentro Documental del Festival de Málaga: «Yo hago las películas que me están sucediendo, pero no necesariamente acerca de lo que estoy viviendo a mi alrededor, sino de lo que me está sucediendo en todos los sentidos. No necesariamente retrato mi entorno, hago películas desde mis construcciones mentales. Aunque yo viviera en México, en tres de mis películas lo que me estaba pasando era Nicaragua»].

Durante tu estancia en México realizaste cuatro de tus cinco películas hasta el momento. Sin embargo, tres de ellas, *El inmortal*, *La sirena y el buzo* y *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*, transcurren en Nicaragua, donde viviste con anterioridad.

Llegué a México muy joven y ahí me formé como cineasta. Cuando empecé a dirigir mis películas coincidí con un momento en que los engranajes de la maquinaria del Estado se movieron un poco y mi generación empujó bastante las cosas para la creación de fondos públicos para la producción. Para bien y para mal, formo parte de una generación mexicana que encontró un nicho importante entre los fondos públicos, el cine de autor y los festivales.

Por otra parte, cuando empecé a dirigir, empecé a rebuscar en ese país particular de cada persona, que es el momento en que tomamos conciencia del mundo que nos rodea. Ese país para mí es mi adolescencia, Nicaragua, donde además había vivido un proceso intenso, violento y determinante. Así que realmente no fue mirar hacia otro país, fue mirar hacia adentro. Fue orgánico.



Mercedes Moncada durante el rodaje de *La sirena y el buzo*.

Me gustaría abordar el tema de la producción y financiación de tus películas desde esa perspectiva transnacional. ¿Ha sido de ayuda esa identidad híbrida de la que hablamos anteriormente a la hora de levantar tus películas? ¿En las tres películas que levantas desde México pero que transcurren en Nicaragua hubo algún tipo de apoyo económico desde Nicaragua?

No ha sido de ayuda en términos generales. Para hacer *La sirena y el buzo* haber nacido en Sevilla sí posibilitó una coproducción entre España y Méxi-

co, pero eso fue casi burocrático, fue determinante encontrarme con gente en Sevilla que quería que esa película existiera. En la mayoría de las ocasiones no he podido acceder a algunos fondos porque los que decidían creían que había que priorizar historias locales. La parte determinante de los fondos con los que he levantado mis películas han sido fondos internacionales que pretenden contenidos globales. Debo decir que también tuve fondos públicos mexicanos cuando vivía ahí. De Nicaragua no tuve apoyos financieros, pero sí recibí una colaboración en infraestructura y archivos invaluable.

¿Qué reacción han tenido tus películas en Nicaragua?

Palabras mágicas (para romper un encantamiento) fue una película importante en Nicaragua, como *El inmortal*, pero creo que un poco más importante todavía. La reacción fue muy emocional, de repente algo se abrió. Siento que esa película en ese momento abrió una fisura por donde mucha gente empezó a expresarse o a sentir que debía expresarse. Todos estos años callados y de repente las cosas confluyen, la película dio una justificación para empezar a hablar de lo que estaba pasando. Fue muy emocionante para mí, para mi generación.

¿Por qué tomaste la decisión de hacer el camino de vuelta a tu país de nacimiento para rodar *Mi querida España*?

Fue gracias a Gervasio Iglesias, un gran amigo mío y productor sevillano con el que ya había trabajado, habíamos hecho algunas coproducciones juntos. Vio *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*

to) y le pareció que era una manera muy emocionante de abordar Nicaragua, país que él no conocía. Me propuso hacer algo parecido con España, Gervasio me dio carta blanca para utilizar el archivo de Jesús Quintero. Yo tenía una idea de España, de la Transición, y quería transmitirla. Siempre he sido una mujer muy política, así que me fui a España a preguntar, a indagar, a tener más certezas. Quería saber cuáles de las ideas que yo tenía de España eran erróneas y cuáles no, y construir una idea de una España, una versión de una España, que fue lo que hice.

Al igual que en *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*, en *Mi querida España* construyes una lectura de la memoria histórica del país a través del material de archivo. ¿Fue un proceso similar?

Mi relación con España es distinta. Las cosas de las que estoy hablando en *Mi querida España* son distintas de las de *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* respecto a Nicaragua. Sin embargo, para mí también era muy importante regresar a España. Soy de Nicaragua, soy de México, pero también soy española. Siempre he vivido como una extranjera, en todas partes he vivido como una extranjera. En gran parte porque hay una conjunción de cosas, por un lado esta mezcla de países, pero por otro seguramente por ser una mujer Asperger. Pero siempre he sido extranjera, de otro sitio. Y España es uno de mis sitios. La posibilidad de hacer una película donde pudiera poner la cabeza y el corazón era un lujo enorme, parte de mi crecimiento personal.

PUERTO RICO ANTES Y DESPUÉS DEL HURACÁN MARÍA: EL PAPEL DE LA INICIATIVA PUERTO RICO-ESPAÑA

Puerto Rico, Before and After Hurricane Maria:
the Role of Iniciativa Puerto Rico-España

Ignacio María Salinas Casanova

Presidente de Iniciativa Puerto Rico-España (España)

Puerto Rico y España están unidos por una historia en común que se remonta a más de quinientos años atrás. La isla se encuentra actualmente ante una complicada situación, con una deuda superior a los 72.000 millones de dólares y una grave crisis económica, que se ha agravado con los dramáticos daños personales y materiales provocados por el huracán María en septiembre de 2017. En este contexto, la Iniciativa Puerto Rico-España, organización creada por un grupo de jóvenes y profesionales de la sociedad civil a finales de 2016 para estrechar las relaciones entre ambos países, ha planteado campañas de cooperación humanitaria con organizaciones como Cáritas. A medio y largo plazo también buscará impulsar proyectos en el ámbito académico, cultural o institucional, entre otros, que puedan contribuir a la tan necesaria reactivación de la economía y recuperación moral de la isla.

Palabras clave

Puerto Rico, España, huracán María, crisis, cooperación

Puerto Rico and Spain are united by a common history that goes back more than 500 years. The island is currently facing a complicated situation, with a debt of more than 72 billion dollars and a serious economic crisis, which has been aggravated by the dramatic personal and material damage caused by hurricane Maria in september 2017. In this context, the Iniciativa Puerto Rico-España, an organization created by a group of young people and civil society professionals at the end of 2016 to strengthen relations between the two countries, has launched humanitarian cooperation campaigns with organizations such as Caritas. In the medium and long term, it will also seek to promote projects in the academic, cultural and institutional spheres, among others, that can contribute to the much-needed revival of the economy and moral recovery of the island.

Keywords

Puerto Rico, Spain, hurricane Maria, crisis, cooperation

Puerto Rico y España gozan de una relación única, que se remonta más de cinco siglos atrás. El archipiélago fue territorio español de 1492 a 1898, año en el que, tras el fin de la guerra hispano-estadounidense y la firma del Tratado de París, pasó a ser parte de los Estados Unidos como territorio no incorporado (y desde 1952, tras la promulgación de su Constitución, como Estado Libre Asociado).

No obstante, la herencia española sigue estando muy presente, gracias al castellano –que continúa siendo la lengua oficial y mayoritaria–, la cultura común, el importante legado histórico que aún se conserva, sin olvidar el sentir de los puertorriqueños, que reconocen a España no solo como a un pueblo hermano, sino como su madre patria.

Desde hace más de diez años, Puerto Rico viene atravesando una grave crisis económica y financiera que le ha llevado a tener una deuda superior a los 72.000 millones de dólares y a ser intervenida por el Gobierno de los EE UU a través de la Junta de Supervisión y Administración Financiera, entidad *ad hoc* constituida en 2016 para buscar reestructurar su deuda.

El nacimiento de la Iniciativa Puerto Rico-España

El duro escenario económico y la incertidumbre respecto al futuro de la isla fueron el estímulo final que nos condujo a un grupo de personas con vínculos familiares y profesionales con Puerto Rico a constituir, a finales de 2016 en Madrid, la Iniciativa Puerto Rico-España, organización independiente sin afiliación política, con el objetivo de dar a conocer la realidad sociocultural y económica de Puerto Rico en España y viceversa, así como contribuir a la puesta en marcha de proyectos que revertiesen en el beneficio mutuo.

Tal y como pudimos explicar en nuestro primer comunicado de prensa a los medios (31 de agosto de 2017): «Buscamos canalizar acciones que se están llevando de forma separada e intermitente a través de la creación de un único foro estable en el que participen todas aquellas personas, instituciones y empresas que quieran fijar canales de comunicación y colaboración entre Puerto Rico, España y la Unión Europea». Así, la Iniciativa Puerto Rico-España se concibió desde el principio como un instrumento para poner en contacto a ambos países en los ámbitos cultural, económico, educativo, empresarial e institucional.

Durante los primeros meses, una vez recibimos la aprobación oficial por parte del Registro Nacional de Asociaciones, dependiente del Ministerio del Interior de España, nos centramos en dar a conocer la organización sobre todo a través de los medios

de comunicación, redes sociales y reuniones *one-to-one* con personas clave.

Sin embargo, septiembre de 2017 supuso necesariamente un giro de inflexión que influyó en la isla y también en nuestras prioridades.

La llegada del huracán María

El 20 de septiembre, el huracán María azotó Puerto Rico. De categoría cuatro cuando tocó tierra, produjo una enorme devastación. El 100% de los puertorriqueños se quedaron sin electricidad. Miles de personas perdieron sus casas y las principales infraestructuras fueron seriamente dañadas. Sin datos concluyentes sobre el número de fallecidos, este ha oscilado entre los alrededor de sesenta y cinco reconocidos por el Gobierno puertorriqueño y los casi seiscientos que diversos expertos atribuyen a los efectos del huracán.

Apenas dos semanas antes, otro huracán, Irma, también había afectado a la zona, si bien siguió otra trayectoria (pasando más al norte de la isla), por lo que sus consecuencias fueron menores de lo que se había predicho en Puerto Rico, aunque devastó islas del Caribe como Barbuda, San Bartolomé, San Martín, Anguila y las Islas Vírgenes, donde sí llegó a ser de categoría cinco. También afectó a la costa de Florida en los EE UU.

Sin duda, el huracán María ha supuesto el mayor reto de Puerto Rico en su historia reciente, ya que golpeó al país justo en su momento de mayor vulnerabilidad tanto económica como de estado de sus infraestructuras.

La «diáspora puertorriqueña» se une

El impacto del huracán fue fortísimo, ya no solo desde el punto de vista de la pérdida de vidas humanas y de destrucción material, sino también emocional. El sufrimiento y angustia producidos llevó a que los puertorriqueños de todo el mundo se unieran (lo que se ha denominado como «diáspora»), sobre todo en cada país, para aunar esfuerzos y ayudar a la isla.

Muy representativa es la labor llevada a cabo por artistas puertorriqueños afincados en los EE UU como Ricky Martin, Jennifer López, Luis Fonsi, Marc Anthony o Chayanne, sin olvidar a deportistas como Jorge Posada o Carlos Beltrán, entre otros. Asimismo, tuvo gran repercusión la labor del chef español, afincado en territorio americano, José Andrés, quien se trasladó a Puerto Rico y proporcionó diariamente durante semanas miles de platos de comida a quienes lo necesitaban.

En España se creó un grupo, Solidaridad para Puerto Rico, que organizó actividades sociales para

recaudar fondos, como conciertos y eventos benéficos. Desde la Iniciativa Puerto Rico-España colaboramos con ellos, aunque impulsamos en paralelo nuestros propios proyectos. En este sentido, gran parte del trabajo inicial se centró en sensibilizar sobre la situación que atravesaba el país, cuya repercusión en los medios en España estaba siendo bien escasa –eclipsada en cierta forma por el terremoto de México sucedido un día antes, que había provocado cientos de muertos–, y buscar apoyos entre la comunidad puertorriqueña en España.

Tal y como señalamos en nuestra nota de prensa que enviamos justo después de que el huracán María asolará Puerto Rico (21 de septiembre de 2017): «Se han cumplido los peores pronósticos y el huracán María ha dañado seriamente la isla. Todos estamos preocupados por la situación de nuestros familiares y amigos. Sin embargo, tenemos el firme convencimiento de que Puerto Rico saldrá adelante como lo ha hecho otras veces. Que sepan que desde España nos sentimos cerca de ellos, especialmente en estos momentos. Por eso, pedimos a las instituciones españolas y europeas que también muestren su solidaridad con un pueblo hermano como es el puertorriqueño».

La campaña a través de Cáritas

La gravedad de los hechos y la necesidad de enviar ayuda urgente nos hizo considerar desde el primer momento la puesta en marcha de algún tipo de campaña para la captación de fondos y recogida de productos de primera necesidad. Para ello, enviamos una carta solicitando cooperación a las principales empresas y organizaciones españolas con presencia en la isla, encontrando apoyo para la campaña que promovimos con Cáritas de Puerto Rico en Iberia y su ONG Mano a Mano (impulsada por empleados de la compañía), así como la Oficina Económica y Comercial de España en San Juan, sobre todo de su consejera jefe, Charo Paradinas Zorrilla, y la analista María Garrido Anllo.

Conocimos del proyecto de Cáritas a través de la comunidad de puertorriqueños en España, que contaba con el impulso del arzobispo de San Juan, monseñor Roberto González Nieves, y del padre Enrique Camacho Monserrate, director de Cáritas Puerto Rico. Su coordinador en la península era Miguel Norbert Ubarri, diácono puertorriqueño incardinado en la diócesis de Málaga, que desde entonces se ha convertido en un estrecho y entusiasta colaborador de la Iniciativa. Destacan también los esfuerzos de Marimar Lidin Gómez, directora de la Oficina de Turismo de Puerto Rico en España, quien sirvió de enlace para unir a los puertorriqueños en Madrid.

El objetivo de la campaña de Cáritas era, por un lado, recoger productos de primera necesidad –especialmente sanitarios– y, por otro, captar donativos destinados a ayudar a las poblaciones más vulnerables de la isla.

Sin duda, el huracán María ha supuesto el mayor reto de Puerto Rico en su historia reciente, ya que golpeó al país justo en su momento de mayor vulnerabilidad

Según explicamos en uno de nuestros comunicados (17 de octubre de 2017), con el que buscábamos hacer un llamamiento sobre la situación en la isla: «No se es consciente en el exterior de la magnitud de lo que está ocurriendo en Puerto Rico. Supone una crisis sin precedentes. Hablamos de un país paralizado, de 3,4 millones de personas abandonadas a su suerte a la espera de que llegue ayuda del exterior. No hay tiempo que perder. Por eso, solicitamos a empresas, instituciones y a todas las personas que puedan donar que lo hagan. Se necesitan fondos desde ya para poder enviar medicinas, agua embotellada y alimentos, así como contribuir a las labores de reconstrucción».

En el último vuelo de la temporada de Iberia a Puerto Rico, se pudieron enviar, sin coste de transporte, cincuenta y cuatro cajas de ayuda humanitaria (medicamentos y artículos de primera necesidad) para Cáritas de Puerto Rico. Esto fue posible gracias a Iberia, la asociación Mano a Mano, los amigos de Puerto Rico en España, transportistas AJA, la parroquia San Fermín de los Navarros (Madrid), vecinos de Soto del Real (Madrid), pueblos de Alfarnate, Alfarnatejo (Málaga), pedanía Puente de Sábar (Málaga), Torreperogil (Jaén) y amigos de diversas partes de España.

A través de la cuenta habilitada por Cáritas en España, se recogió, además, una cantidad importante de fondos que se emplearon fundamentalmente en ayuda médica mediante la adquisición de equipos, labor en la que ha tenido una importante función el doctor Natalio Izquierdo, colaborador médico de Cáritas de Puerto Rico y destacado conocedor sobre el terreno de las necesidades de salud más apremiantes.

El Puerto Rico posthuracán

Si bien desde España hemos centrado nuestros esfuerzos en ofrecer, en la medida de nuestras posibilidades, ayuda urgente para paliar los efectos inmediatos del huracán, Puerto Rico necesita apoyo a medio y largo plazo. El futuro de la isla es incierto, con una economía gravemente afectada y una deuda muy difícil de pagar. EE UU no termina de conceder (ni parece que vaya a hacerlo) la ayuda que el país necesita y que, según anunció el gobernador Ricardo Rosselló, podría ascender a los 94.000 millones de dólares.

No obstante, desde la Iniciativa Puerto Rico-España creíamos antes del huracán, y seguimos haciéndolo ahora, en las capacidades del país, aunque sea necesario más que nunca emprender mejoras y reformas para que pueda salir de la situación en la que se encuentra. Como bien señalábamos en nuestra primera nota a los medios (31 de agosto de 2017):

«Resulta clave emprender iniciativas que impulsen el atractivo de Puerto Rico en el exterior y contribuyan a su mejoría. Somos optimistas y estamos muy ilusionados. Para nosotros supone una responsabilidad, pero también una oportunidad, porque pensamos que Puerto Rico tiene un enorme potencial en sectores como el industrial, turístico y agrícola, entre otros».

Jornadas como las organizadas por el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga durante los días 12 y 13 de diciembre de 2017 contribuyen sin duda a poner sobre la mesa el potencial de Puerto Rico y la importancia de apoyar su recuperación.

Desde la Iniciativa Puerto Rico-España seguiremos trabajando en promover proyectos sociales, académicos, institucionales y empresariales con el foco puesto en estimular el papel que España, como país con el que le unen profundos lazos de hermandad, puede tener en este cambio para Puerto Rico.

PUERTO RICO EN TIEMPOS DEL HURACÁN MARÍA O PUERTO RICO ENTRE LABORATORIO ECONÓMICO Y ESTRATEGIAS MILITARES, LOS AZOTES Y EL AMPARO DEL HURACÁN MARÍA

Puerto Rico in Times of Hurricane Maria
or Puerto Rico between Economic Laboratory
and Military Strategies, the Lashes and Shelters
of Hurricane Maria

Eliseo R. Colón Zayas

Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)

El ensayo ofrece un panorama de la isla de Puerto Rico en tiempos de la peor crisis económica de su historia reciente y luego del azote de dos huracanes en septiembre de 2017. Provee claves para responder los siguientes interrogantes: 1) ¿cuál es el escenario político-económico con que Puerto Rico se enfrentó a los desastres del huracán María?; 2) ¿qué cambios ha habido en relación con otros momentos de desastres causados por huracanes para que, a diferencia de esas otras épocas, se dificulte tanto el proceso de recuperación?; y 3) ¿qué reconfiguración socioeconómica y ciudadana surge a partir de la crisis?

Palabras clave

Puerto Rico, huracán María, colonialismo, neoliberalismo, crisis fiscal

The essay offers an overview of the island of Puerto Rico in times of the worst economic crisis in its recent history and after the scourge of two hurricanes in September 2017. It provides keys to answer the following questions: 1) what is the political-economic scenario with which Puerto Rico faced the disasters of Hurricane Maria; 2) what changes have there been in relation to other hurricanes disasters that makes Maria's recovery process so difficult?; and 3) what socio-economic and citizen reconfiguration arises from the crisis?

Keywords

Puerto Rico, hurricane Maria, colonialism, neoliberalism, fiscal crisis

En el refranero popular puertorriqueño encontramos dos estribillos que pertenecen a uno de los géneros musicales más importantes en la isla, la plena, y que describen muy bien la saga inmemorial del gran vórtice caribeño, el huracán y sus penurias. Estos estribillos son: «Temporal, temporal, qué terrible temporal. ¡Qué será de Puerto Rico, si lo azota un temporal!» y «Santa María, líbranos de todo mal; ampáranos, señora, de este terrible animal». Si bien estos estribillos responden a los saberes centenarios de la cultura popular, Stuart B. Schwartz (2015), en un magnífico libro de historia social y cultural de los huracanes y de la actividad ciclónica caribeña publicado en 2015, *Sea of Storms: A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina*, recorre quinientos años de historia de «huracán», gran poder mítico del Caribe. Su estudio comienza con una problematización etimológica de la palabra, lo que lo sumerge en el polirritmo multilingüístico, étnico y cultural de la región como punto de partida necesario para comenzar a pensar la gran corriente espiral que define al Caribe. Schwartz afirma con mucha validez que Ramón Pané, fraile catalán de la orden de San Jerónimo que viajó con Colón en su segundo viaje y a quien el navegante le comisionó escribir una *Relación de las antigüedades de los indios*, llamó Guabanacex a la deidad que «se encoleziza, hace mover el viento y el agua, y echa por tierra las casas y arranca los árboles» (Pané, 1974, p. 45). El dato de esta *Relación* escrita entre 1494 y 1498 lleva a Schwartz a explorar otras raíces etimológicas y encontró, como bien diría el gran intelectual jamaicano Stuart Hall, que «es imposible localizar en el Caribe un origen a sus pueblos» (Hall, 2010, p. 406). En el Caribe, nos dice Hall, «todos provienen de otro lugar y no está claro qué es lo que los atrajo, y ciertamente no es claro si sus motivos fueron alguna vez del más alto nivel de aspiración. Es decir, sus verdaderas culturas, los lugares de donde realmente proceden, las tradiciones que de verdad los formaron se encuentran en otro lugar» (Hall, 2010, p. 408). Por ello, no sorprende que Schwartz no confíe en la versión que vincula su origen etimológico a una supuesta palabra maya, *hurakan*, como el nombre de un dios creador que, según los mayas, esparció su aliento a través de las caóticas aguas del inicio creando, por tal motivo, la tierra. Schwartz se apoya en la edición de 1674 del *Diccionario* de Sebastián de Covarrubias para sustentar que cabe la posibilidad de que el vocablo no sea amerindio, sino una palabra polisintética que une el concepto latino de *ventus furens* con la palabra castellana «horadar»; Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias* de 1526, sería el primero en usar la palabra y posteriormente se utilizaría en las versiones que comenzaron a publicarse a me-

diados del siglo XVI del diario perdido de Cristóbal Colón (Schwartz, 2015, pp. 5-8).

Si la reflexión que hace Schwartz sobre la etimología de la palabra «huracán» nos coloca en los territorios de las diásporas, de las identidades culturales, de la transculturación, el mestizaje y la hibridez cultural propias del Caribe, en febrero de 1948 un lapsus o desliz freudiano del secretario personal y cronista que acompañó al presidente Harry Truman en plena ebullición de la Guerra Fría a inspeccionar las bases y territorios militares de Estados Unidos en el Caribe como preámbulo a su política de desarrollo consignada en el Punto Cuatro mostraba, desde la poesía gastronómica, al Caribe como pilar y centro estratégico de los intereses geopolíticos estadounidenses para América Latina. William Rigdon, secretario personal y cronista presidencial, viajó con Truman en febrero de 1948 y describió meticulosamente todo lo que hizo el presidente en sus recorridos, incluida una minuciosa y detallada narración de las comidas. La parada de Truman en Puerto Rico incluyó un almuerzo en el hotel Jagüeyes, en el pueblo Aguas Buenas en la Cordillera Central. El menú armonizaba con las dos áreas de la expansión geopolítica de Estados Unidos en aquellos años, es decir, la Europa del Tratado de Bruselas y el Plan Marshall con la América Latina del Tratado de Río. El presidente Truman y sus acompañantes saborearon un cóctel de frutas tropicales y un *consomme celestine*. El plato principal fue arroz con pollo (*chicken and rice, native style*) y *filet mignon* con setas en salsa de vino, batata dulce, retoños de coles de Bruselas y una ensalada típica de la década de 1940 en Estados Unidos, *tomato surprise salad*. El almuerzo concluyó con *sherbert* de Guanabara y un café *demitasse* (Rigdon, 1948, p. 13). Como todo lapsus o desliz freudiano, el que aparece en el registro oficial del viaje de Truman, donde el cronista confunde la bahía de Guanabara en Río de Janeiro con la fruta de la guanábana, saca a flote o al menos señala la significación oculta o motivaciones militares y estratégicas del viaje de Truman al Caribe en 1948.

Ofrecer un panorama de la isla de Puerto Rico en tiempos de la peor crisis económica de su historia reciente y luego del azote de dos huracanes el mes de septiembre de 2017, Irma y María, nos coloca en los entresijos de una isla laboratorio donde Estados Unidos, de la misma manera que el Fondo Monetario Internacional utiliza a Grecia, quiere ensayar algunas de las políticas económicas para ir tramando y proponiendo estrategias para la reconfiguración del sistema capitalista luego de su reciente crisis global, a la vez que muestra las motivaciones militares y estratégicas de Estados Unidos para atender emergencias y desastres humanos, vinculando la recuperación a las estructuras que dan soporte al

sistema económico. Estos procedimientos de ensayos económicos no son nuevos. Es lo que ocurrió durante la década de los setenta con los ensayos económicos que se dieron en Chile y en la ciudad de Nueva York, que sirvieron para afianzar las estrategias de las políticas neoliberales de la siguiente década. En Chile fue a través de un golpe de estado y la toma del poder por los militares, y en Nueva York con la creación de una Junta Fiscal, a la vez que la banca tomaba el control de las finanzas de la ciudad. Sin embargo, como muestra Schwartz en su libro, los huracanes siempre han jugado un papel importante para la continua transformación del Caribe y su ubicación en los escenarios de la geopolítica global. Desde esta perspectiva, su estudio sirve para avanzar en la investigación de muchos de los temas apremiantes de la contemporaneidad caribeña y latinoamericana. En lo que respecta a Puerto Rico, el azote del huracán María me lleva a querer proveer respuestas parciales a tres interrogantes: 1) ¿cuál es el escenario político-económico con que Puerto Rico se enfrentó a los desastres del huracán María; 2) ¿qué cambios ha habido en relación con otros momentos de desastres causados por huracanes para que, a diferencia de esas otras épocas, se dificulte tanto el proceso de recuperación?; y 3) ¿qué reconfiguración socioeconómica y ciudadana surge a partir de la crisis? El primer interrogante permite que nos acerquemos a la contemporaneidad de Puerto Rico como isla-laboratorio de agendas económicas. El segundo nos coloca en el espacio del manejo de desastres naturales y humanos a partir de la reconfiguración geopolítica militar de Estados Unidos. La tercera pregunta sirve de conclusión y a la vez de apertura para comenzar a pensar salidas a la crisis y devastación.

1. Un pasito p' adelante, María, y un pasito p' atrás: Puerto Rico ante el azote económico financiero

Los avatares huracanados de la historia reciente de Puerto Rico y su crisis económica requieren que describamos dos realidades bastante interconectadas. La primera es el complejo entramado de redes de poder y diversos entresijos que son producto de la normativa jurídica, política y económica que rige a la isla en virtud de ser un territorio que pertenece al Congreso de Estados Unidos sin ser parte suya. La segunda es la restauración del poder de clase de las oligarquías, donde las capas tradicionales se reconfiguran y mantienen sus lazos de familia y parentesco, tal y como describe David Harvey que ha ocurrido durante la época neoliberal en gran parte de Occidente (Harvey, 2007, p. 38). En lo referido a América Latina, José Gabriel Palma sugiere que la única ventaja comparativa de estas oligarquías

está en la manera en que utilizan las instituciones (a menudo muy astutamente) y en ser lo suficientemente flexibles como para ampliar su membresía e incluir a individuos procedentes de coaliciones de centroizquierda para, de tal forma, seguir logrando sus objetivos. En otras palabras, pocas oligarquías en el mundo como las latinoamericanas han demostrado la habilidad de luchar tenazmente por la «persistencia de las élites» a pesar de los trascendentes cambios institucionales (Palma, 2016, p. 6). En Puerto Rico, los grandes sectores que se vinculan al desarrollo de la economía neoliberal, inmobiliaria, financiera y mediática están fuertemente atados a esta restauración del poder de clase de unas oligarquías que, a diferencia de lo que puede significar el poder para las élites latinoamericanas, operan dentro del contexto de un territorio que pertenece al Congreso de Estados Unidos, pero no es parte suya.

La restauración de esta oligarquía puertorriqueña de terratenientes de los sectores financieros, inmobiliarios y mediáticos, y sus lazos de familia extendida por parentesco o por afectos ha sido uno de los factores que salen a relucir al estudiar la crisis económica de Puerto Rico. Su arruinada economía y algunos de sus personajes oligárquicos han sido continuo tema de la prensa europea y estadounidense desde 2013 (*The Economist*, 2013a, b y c). El territorio no incorporado a Estados Unidos, plagado de corrupción y con una deuda pública impagable (Quiñones-Pérez y Seda-Irizarry, 2016), intentó en 2011 reestructurar su deuda millonaria en el mercado internacional de bonos. La grave crisis fiscal de la isla quedó metaforizada el 9 de julio de 2015 con el comentario jocoso del ministro de Finanzas alemán, Wolfgang Schäuble, quien ofreció al entonces secretario del tesoro estadounidense, Jack Lew, intercambiar Grecia por Puerto Rico (Hooton, 2015).

El colapso de la economía de Puerto Rico en 2015 llevó al presidente Barack Obama a pedir al Congreso de Estados Unidos la promulgación de la Ley de Supervisión, Manejo y Estabilidad Económica de Puerto Rico. Conocido como PROMESA, el proyecto se convirtió en ley el 30 de junio de 2016 y tal como lee el texto original en inglés su *supremacy reaches over any general or specific provisions of territory law, State law, or regulation that is inconsistent with [the Board], Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act* (PROMESA, Ley 48 USC 2101, 2016). En otras palabras, esta ley ratificó el artículo IV, sección 3, de la Constitución de Estados Unidos que da al Congreso de ese país el poder de disponer y hacer todas las leyes y reglamentaciones necesarias para administrar sus territorios, de tal forma que la Junta tiene completo control sobre las leyes territoriales y estatales de Puerto Rico. La ley PROMESA creó una junta que supervisa

y administra la isla con el fin de que vuelva a tener acceso a los mercados financieros. El presidente Obama eligió sus siete miembros entre expertos en finanzas y derecho financiero. Cuatro son puertorriqueños (Williams Walsh, 2016) pertenecientes a través de vínculos familiares o parentesco a las oligarquías financieras, mediáticas, estatales, políticas y corporativas de la isla. Los cuatro puertorriqueños de la Junta ejemplifican la versión boricua de la reconfiguración de clase y consolidación de poder por las élites que estudian Harvey (2007) y Palma (2016). Por otro lado, según lo dispone el artículo 3 de la ley, el juez presidente del Tribunal Supremo de Estados Unidos debe nombrar a un juez federal para atender los procesos de la Junta de Supervisión Fiscal. Por ello, el juez presidente del Tribunal Supremo federal, John Roberts, nombró en mayo de 2017 a Laura Taylor Swain, jueza de Estados Unidos para el Distrito Sur de Nueva York, para atender la petición de quiebra de Puerto Rico bajo el artículo 3 de la Ley PROMESA.

Cabe añadir, además, que, en las semanas previas a la aprobación de PROMESA, en junio de 2016, la Corte Suprema de Estados Unidos debatió dos casos importantes vinculados directamente a las competencias jurisdiccionales del Gobierno de la isla. En ambas resoluciones la Corte Suprema revalidó el estatuto colonial y territorial de Puerto Rico como territorio que le pertenece a Estados Unidos, pero no es parte suya (De Lima vs. Bidwell, 1901; Downes vs. Bidwell, 1901; Torruella, 2007). El primer caso, Estado Libre Asociado de Puerto Rico versus Luis M. Sánchez Valle, *et al.* (n.º 15-108) se decidió el 9 de junio de 2016 y el segundo el 13 de junio de 2016, Estado Libre Asociado de Puerto Rico versus Franklin California Tax-Free Trust, *et al.* (n.º 15-233). Ambos casos demostraron la imposibilidad de superar lo que se conoce como la legislación de los casos insulares del Tribunal Supremo de Estados Unidos. Los casos insulares vistos por el Tribunal Supremo entre 1901 y 1922 crearon una nueva categoría de territorios distintos a los que habían sido aceptados como estados en el siglo XIX. De acuerdo con la jurisprudencia que establecieron estos casos, los nuevos territorios –Puerto Rico, las Filipinas, Guam– no estaban destinados a optar por el estatuto de estados. Los primeros de estos casos son de 1901. La resolución presentada por el juez Henry B. Brown en Downes vs. Bidwell el 27 de mayo de 1901 definió el estatuto que según consignó en 2016 la Corte Suprema de Estados Unidos, ha regido y continúa rigiendo la relación de Puerto Rico con Estados Unidos. En su resolución de 1901 Brown definió esa relación con las siguientes palabras: 1) *We are therefore of opinion that the Island of Porto Rico is a territory appurtenant and belonging to the United States, but not a part of the United Sta-*

tes within the revenue clauses of the Constitution y 2) The result of what has been said is that, while in an international sense Porto Rico was not a foreign country, since it was subject to the sovereignty of and was owned by the United States, it was foreign to the United States in a domestic sense, because the island had not been incorporated into the United States, but was merely appurtenant thereto as a possession. En otras palabras, Puerto Rico devino el primer «territorio no incorporado» en la historia de Estados Unidos y su Tribunal Supremo creó una nueva criatura jurídica, gobernada por el Congreso bajo la cláusula territorial dispuesta en el artículo 4 de la Constitución estadounidense. Bajo tales resoluciones jurídicas, los habitantes del territorio no incorporado de Puerto Rico solo tendrían algunos derechos constitucionales.

El huracán María llegó en tiempos de la terrible crisis económica, la instauración de la Junta de Supervisión Fiscal fiscalizada por una juez federal y la revalidación del estatuto colonial de Puerto Rico. Más que otra cosa, estos habían sido los temas centrales de los candidatos a la gobernación durante el proceso electoral de 2016. Luego de una convulsa campaña electoral donde se presentaron siete candidatos a la gobernación, el día de las elecciones solo votó un poco más de la mitad del electorado, un 55,09%. De esa mitad, Ricardo Rosselló Nevares, con 36 años, salió electo con un 41,76% de los votos. Los restantes 58,24% de los votos se dividieron entre los otros seis candidatos. La isla se encontró con un jovencísimo gobernador electo por goleada, sin experiencia laboral o administrativa alguna, con dudosas credenciales como científico y docente universitario, con poco apoyo del electorado y cuyo padre, Pedro Rosselló, gobernador de la isla entre 1993 y 2000, es recordado por la rampante corrupción durante su incumbencia, con veinticinco funcionarios de su gabinete convictos por corrupción en prisiones de Puerto Rico y Estados Unidos. Con una Junta de Supervisión Fiscal y una juez federal a cargo de la toma de decisiones, al menguado gobernador, Ricardo Rosselló Nevárez, solo le quedó la función de fungir como débil testaferral de un frugal presupuesto para atender las necesidades de la isla antes, durante y después del paso del vórtice huracanado del María.

2. Temporal, temporal, nos cogió el temporal

El 25 de septiembre de 1625 el holandés Boudewijn Hendrijks (Balduino Enrico) llegó con su flota y tres mil hombres para atacar y tomar posesión de Puerto Rico. Se apoderaron de La Fortaleza, saquearon las casas y los espacios religiosos, cortaron el puente de San Antonio y se estableció un sitio que impe-

día la comunicación con el resto de la isla. Juan de Haro y Sanvítores, gobernador español, y su ejército comandado por Juan de Amézquita Quijano recapturaron el islote de San Juan y el caño, y restablecieron la comunicación en el resto de la isla. Luego de este azote holandés, el Gobierno español consolidó la función estratégica militar de El Morro y comenzó la reconstrucción de la hermosa ciudad amurallada de San Juan que, más o menos, se mantiene hasta nuestros días. Esta destrucción y reconstrucción que vivió la ciudad de San Juan después del ataque holandés forma parte también de la memoria colectiva puertorriqueña luego del azote de muchos huracanes. Algunos de estos ciclones famosos han sido San Roque en 1508, San Narciso en 1867, San Felipe I en 1876, San Ciriaco en 1899, San Felipe II en 1928, San Ciprián en 1932, Santa Clara en 1956, Hugo en 1989 y Georges en 1998. Los avatares de los más recientes, Hugo y Georges, están en los relatos de las nuevas generaciones. Las narraciones hablan de la recuperación y de la ayuda provista por la agencia de Estados Unidos para el Manejo de Desastres, conocida por sus siglas FEMA (Federal Emergency Management Agency). De Hugo en 1989 la ciudadanía recuerda la destrucción del sistema de compuertas de la represa del lago Carraízo que mantuvo sin agua al área metropolitana por varias semanas. Hugo encontró en 1989 la infraestructura del sistema de acueductos en una situación parecida a la del sistema eléctrico con el que se topó María en septiembre de 2017. Hasta 1998 y el huracán Georges, las respuestas de los gobernadores y de las agencias de Estados Unidos habían funcionado para una lenta pero pronta recuperación de la isla luego de la devastación causada por el vórtice ciclónico.

Cabe preguntarse qué cambios ha habido en relación con otros momentos de desastres causados por huracanes para que, a diferencia de otras épocas, se dificulte tanto el proceso de recuperación. La respuesta a este interrogante está vinculada por un lado a la terrible crisis económica de la isla y las consecuencias que esto ha tenido en el plano fiscal, político y de gobernabilidad que elaboré en la sección anterior, pero, por otro lado, tiene mucho que ver con la transformación del Federal Emergency Management Agency (FEMA) en una dependencia militar subsumida en la burocracia del departamento de Homeland Security. Luego del ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2000, FEMA se transformó en una entidad para lidiar con ataques terroristas y no con desastres naturales y humanos (Schwartz, 2015, p. 317).

Quarantelli, en su ensayo *Catastrophes are Different from Disasters: Some Implications for Crisis Planning and Managing Drawn from Katrina*, señaló

en 2006 que la debilidad estructural de la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (FEMA) como resultado de su posición subordinada en el Departamento de Seguridad Nacional (Department of Homeland Security), como algunos investigadores de desastres habían predicho, se convirtió

El huracán María llegó en tiempos de la terrible crisis económica, la instauración de la Junta de Supervisión Fiscal fiscalizada por una juez federal y la revalidación del estatuto colonial de Puerto Rico

en un problema importante en la respuesta de la agencia para atender desastres causados por huracanes. La experiencia de los profesionales FEMA, aun de aquellos en los puestos de menor rango, no ha podido compensar la mala organización de una agencia que ahora se llama FEMA-DHS. Incluso los actores sociales competentes, añade Quarantelli, están limitados en lo que pueden hacer en un sistema social estructuralmente defectuoso (Quarantelli, 2006).

El análisis más contundente del fracaso de la reorganización de FEMA y su militarización bajo el Departamento de Seguridad Nacional de Estados Unidos lo proveen Christopher Cooper y Robert Block en su libro de 2006 *Disaster: Hurricane Katrina and the Failure of Homeland Security*. Los autores describen y analizan la conversión de FEMA de agencia para trabajar con desastres naturales a una agencia militar para asuntos de terrorismo. Para estos reporteros el desguace de la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias después de su incorporación al Departamento de Seguridad Nacional redujo los fondos y la autoridad de FEMA y la reorientó hacia la obsesión estadounidense con el terrorismo. El resultado para atender los desastres naturales ha sido en todo momento una respuesta torpe por parte del Gobierno de Estados Unidos, obstaculizada por una mínima planificación, la falta de comunicación, la burocracia (incluso la recuperación de los muertos se retrasó por el papeleo) y la imposibilidad de entregar los suministros prometidos y el transporte. La exhaustiva investigación de Cooper y Block

avanza a través de las complejidades de esta pesadilla burocrática. Censura duramente al director de FEMA durante los acontecimientos del huracán Katrina, Michael Brown, y critica a los altos funcionarios de la Casa Blanca y del Departamento de Seguridad Nacional. Cooper y Block logran enhebrar una historia legible y coherente a través del cúmulo de detalles, con inquietantes implicaciones sobre la capacidad del gobierno para hacer frente a la catástrofe humana causada por fenómenos naturales (Cooper y Block, 2006).

La crítica a la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias es contundente (Bier, 2006; Surowiecki, 2012; Van Heeden y Bryan, 2006; Schwartz, 2015). Toda la literatura apunta a que los fracasos de esta dependencia del Homeland Security para atender desastres naturales se deben a la militarización de su estructura, la reducción de su presupuesto y personal, y su burocratización dentro del Departamento de Seguridad Nacional. Aun una tesina de grado de 2007, cuyo autor es un alumno de la carrera de Ciencias Políticas de la Universidad de Pensilvania con una mirada favorable a la militarización de Estados Unidos luego del 11S, reconoce el fracaso de FEMA para manejar situaciones de catástrofes naturales debido a su burocratización (Mener, 2007).

Schwartz (2015) describe de forma crítica la desarticulación de FEMA con las siguientes palabras:

[...] Era el remedio neoliberal que consideraba al mercado como la mejor solución a los desafíos de las políticas públicas, a la vez que se llevó a cabo en un momento en que los Gobiernos se vieron obligados a enfrentarse simultáneamente a diferentes tipos de riesgos, tanto naturales como, cada vez más, los provocados por el hombre. [En Estados Unidos] la decisión de concentrarse en el terrorismo supeditó otros riesgos en términos de objetivos presupuestarios y políticos. El peligro inmediato y recurrente de los huracanes fue degradado, especialmente en términos de proyectos y respuestas a largo plazo. (Schwartz, 2015, pp. 317-318).

Todos los presagios, conjeturas y predicciones de académicos, periodistas y estudiosos de la Agencia para el Manejo de Emergencia de Estados Unidos (FEMA) en torno a su incapacidad para responder, atender y manejar desastres naturales, como es el paso de un huracán, se manifestaron el 20 de septiembre en Puerto Rico. El 22 de octubre el periódico *Metro Puerto Rico* ofrecía el siguiente titular: «Huracán María: dónde falló el operativo de respuesta». Las periodistas Omayra Sosa Pascual y Patricia Mazzei, del Centro de Periodismo Investigativo, decían lo siguiente: «Las agencias federales no estaban preparadas y el Gobierno de Puerto Rico estaba sin dinero para maniobrar, confirman las versiones de todos los protagonistas de la respuesta

al desastre». Por otro lado, la prensa y la ciudadanía se sorprendieron de la rápida militarización de la isla, algo nunca visto desde 1898. Sin analizar el papel de FEMA bajo el Departamento de Seguridad Nacional, los titulares de la prensa recogían lo siguiente: «Aumenta la presencia militar en Puerto Rico» (agencia EFE, 26 de septiembre); «Puerto Rico se encuentra militarizado a causa del paso del huracán María» (*Notimás*, 29 de septiembre); «Jefe militar en Puerto Rico prevé las tropas aumentarán en las próximas dos semanas» (periódico *Primera Hora*, 29 de septiembre); «Guardia Nacional en los puestos de gasolina ya es normal» (periódico *Primera Hora*, 29 de septiembre); a la vez que el reportero Álex Figueroa Cancel añadía: «Al parecer, a poco más de una semana después del huracán María, los ciudadanos han ido acostumbrándose a la presencia militar a simple vista en la isla».

Metro Puerto Rico publicó el 28 de septiembre una parte de prensa de Inter News Service sobre la defensa del gobernador Roberto Rosselló de la militarización de la isla:

El gobernador Ricardo Rosselló Nevares se defendió hoy por la militarización de Puerto Rico y afirmó que «yo solicité esas capacidades», que según el mandatario responden a las prioridades del Gobierno puertorriqueño ante el desastre causado por el huracán María la semana pasada.

Rosselló Nevares, en una conferencia de prensa en el Centro de Convenciones, dijo que «esas capacidades (militares), yo las solicité» y aclaró que «es una operación del Gobierno, aquí el Gobierno de Puerto Rico establece las prioridades». Gobernador y militarización de la isla: Yo solicité estas capacidades. Junto con asegurar que la llegada de militares de EE UU «es un paso muy positivo», dijo que medidas como estas indican que «estamos tomando acción y se ven los resultados, sí hay progreso» (Inter News Service).

Las palabras de Rosselló contrastan con lo que reportaron Gloria Ruiz Kulán y José A. Delgado, del periódico *El Nuevo Día*, el 29 de septiembre:

Después de conversaciones con el vicepresidente Michael Pence, el senador republicano Marco Rubio (Florida), quien estuvo el lunes en San Juan y tiene a cuatro empleados destacados en la isla, escribió ayer al presidente Trump para pedirle que ponga el pleno control de las operaciones de emergencia en manos del Pentágono.

En su carta al presidente de EE UU Rubio dijo que «la cadena de logística en Puerto Rico no solo está rota, en este momento es virtualmente inexistente».

El día antes, el congresista republicano Lee Zeldin (Nueva York) propuso el nombramiento de un «comandante nacional de incidentes» para que coordine todos los recursos civiles y militares.

El Gobierno de Trump indicó que el Pentágono no le quitó al gobernador Ricardo Rosselló sus funciones en esta crisis, pero reconoció que hay áreas en que el Gobierno de la isla no puede responder.

3. Santa María, líbranos de todo mal; ampáranos, señora, de este terrible animal: Conclusiones parciales

No cabe duda de que con el cierre del mes de septiembre de 2017 los escenarios de un Puerto Rico sumido en la peor crisis económica de su historia, con un gobernador con poderes menguados bajo la tutela de una Junta Fiscal y, más que nunca, con una experiencia del sufrimiento de la devastación como territorio de Estados Unidos, al que pertenece pero sin ser parte suya, en algo han modificado la percepción ciudadana acerca de la relación de Puerto Rico con Estados Unidos y las formas de vivir esa relación. Esta transformación se experimenta de forma distinta entre quienes optan por emigrar a Estados Unidos y aquellos que permanecen en la isla.

Al comenzar el mes de octubre, los titulares de la prensa nacional e internacional comenzaron a reportar sobre la creciente emigración de puertorriqueños a Estados Unidos huyendo de la devastación de la isla (Torres Gotay, 5 de octubre de 2017; Agencia EFE, 11 de octubre de 2017; Rodríguez, 11 de octubre de 2017; Univisión y EFE, 12 de octubre de 2017; De Llano, 16 de octubre de 2017). Alexis Santos Lozada, director del Departamento de Demografía Aplicada de la Universidad de Penn State, indica lo siguiente:

En los dos meses desde que María tocó tierra, la cifra de puertorriqueños que han dejado la isla ha aumentado en relación con años anteriores. Datos recientes del número de pasajeros en vuelos comerciales indican que, entre el 20 de septiembre, el día en que el huracán María tocó tierra, y el 7 de noviembre, aproximadamente 100.000 personas abandonaron Puerto Rico. Esa cifra supera a las 89.000 personas que abandonaron la isla durante todo el 2015 y aumenta día a día.

La falta de acceso a la electricidad, al agua potable y a los servicios de salud empuja a la gente a salir. Los pronósticos recientes de la migración fuera de Puerto Rico desde el Centro de Estudios Puertorriqueños en CUNY sugieren que, debido al huracán María, la isla podría perder hasta 470.335 residentes, o el 14% de su población actual, para el año 2020. Esto doblaría la migración fuera de la isla en comparación con años anteriores (Santos Lozada, 17 de noviembre de 2017).

Si bien están quienes se van, están los que optan por quedarse. Podemos argumentar que en ambos

grupos ha habido una transformación en la forma ciudadana de vivir y sentir la relación de Puerto Rico con Estados Unidos. De una manera u otra, en mayor o menor grado, esta reconfiguración de la relación ciudadana con Estados Unidos ha quedado metaforizada en los temas centrales de la agenda pública puertorriqueña y ha sido cubierta por la prensa nacional e internacional luego del 20 de septiembre. Algunos de estos temas son: 1) la eliminación de la Ley de la Marina Mercante y Cabotaje de 1920, conocida como la ley Jones, introducida en el Congreso de Estados Unidos por el senador republicano Wesley Jones y convertida en ley por el presidente Woodrow Wilson; 2) la militarización de Puerto Rico al momento de atender un desastre natural; 3) la incapacidad del Gobierno central y específicamente del gobernador Ricardo Rosselló para atender los asuntos de la isla luego de un desastre de gran magnitud como fue la devastación causada por el paso del huracán María –los temas de la prensa sobre este punto incluyen, entre otros, la falta de coordinación para decretar los toques de queda, la falta de coordinación para la contabilización de los muertos o la falta de coordinación para atender la restauración del tendido eléctrico–; 4) la respuesta del Gobierno de Estados Unidos al desastre ejemplificada para el mundo con las imágenes del presidente Trump lanzando rollos de papel toalla a los damnificados; 5) el éxodo de puertorriqueños a Estados Unidos ante la incapacidad del Gobierno central y de Estados Unidos para atender la crisis económica y humanitaria de la isla; y 6) la rampante corrupción en el Gobierno ejemplificada en el contrato otorgado a la compañía Whitefish para la reparación del tendido eléctrico.

Como señal, tal vez débil y pasajera, de que algo ha cambiado y va a cambiar en esa relación entre Estados Unidos y Puerto Rico, encontramos lo que la prensa lleva reseñando desde mediados de octubre: la aparición de banderas de Puerto Rico por todos lados. El periodista Daniel Rivera Vargas escribe el 19 de octubre de 2017 lo siguiente:

De forma espontánea la monoestrellada ahora aparece en carros y casas, como un símbolo de unidad y recuperación. Las veses en los camiones y en las grúas que pasean por las calles sin semáforos. También en las ventanas de condominios sin electricidad de Río Piedras y en los balcones de campos con árboles caídos a diestra y siniestra, en pueblos tan distantes como Guaynabo y Camuy. A casi un mes del azote del huracán María –que destruyó miles de hogares e infraestructura como puentes, caminos y edificios y que dejó al país completamente desconectado del servicio público de electricidad y parcialmente incomunicados entre pueblos y hasta con los boricuas en Estados Unidos–, en Puerto Rico se comienzan a ver ban-

deras en lugares donde antes no estaban, esto sin que sea parte de ninguna campaña conocida y, para figuras como el historiador Rafael Torrech San Inocencio, son un símbolo espontáneo de unidad.

Nydia Bauzá (6 de noviembre de 2017) reporta para el periódico *Primera Hora* lo siguiente:

Vendedores ambulantes reportan buenas ventas de monoestrelladas con la crisis del huracán María. Unos quieren que flote en el parabrisas, otros la cuelgan en el retrovisor y otros prefieren ondearla en el balcón de la casa. En medio de la crisis que nos dejó el huracán María, nuestra monoestrellada, la del triángulo azul celeste, se ha convertido en uno de los artículos de mayor demanda (*Primera Hora*, 6 de noviembre de 2017).

Julio Muriente Pérez, geógrafo y profesor, en una columna del 27 de octubre de 2017 titulada «María y la monoestrellada», describe el paisaje, lo que todos los que vivimos en la isla vemos paulatinamente surgir:

Está por todas partes, orgullosa y bien plantada. En las casas, destartadas o sin rasguños; en los comercios, lo mismo de comida rápida que en ferreterías o estaciones de gasolina; en los camiones que arrastran furgones o escombros, en los vehículos de la Autoridad de Energía Eléctrica y de otras empresas públicas o privadas; en los automóviles, en las solapas, en los anuncios de prensa y televisión; aquí y en la diáspora. Donde quiera que hay un boricua. Omnipresente. La bandera de Puerto Rico se ha convertido en la consigna que define voluntades y propósitos en esta dura coyuntura que estamos viviendo, tras el paso del huracán María y la corroboración de una infraestructura de energía-comunicación-transporte-etérea pegada con saliva (*El Nuevo Día*, 27 de octubre de 2017).

Hasta los Simpson al final del primer capítulo de su nueva temporada enarbolaron la bandera de Puerto Rico (*El Nuevo Día*, 3 de octubre de 2017).

Si bien temas como la crisis económica de Puerto Rico y sus efectos en la emigración, la desigualdad y la gobernabilidad han sido asuntos estudiados durante los últimos dos años por la academia y la prensa del país, la transformación en la forma ciudadana de vivir y sentir la relación de Puerto Rico con Estados Unidos como resultado de la devastación del huracán María es un tópico que cobra mayor importancia. Por diversas razones históricas, Puerto Rico no tiene una esfera pública ciudadana consolidada. Sin embargo, en su historia reciente hubo un momento de consolidación con un gran logro. Esto ocurrió el 9 de abril de 1999, cuando una bomba de la Marina de Estados Unidos lanzada por error

mató al viequense David Sanes y dejó otras cuatro personas heridas. Los acontecimientos detonaron el coraje y la frustración ciudadana que culminaron con la salida de la Marina de la isla de Vieques. Algo similar está ocurriendo en estos momentos. La devastación del huracán María se sumó a una crisis económica que desde hace más de tres años afecta los mecanismos de convivencia social en Puerto Rico, a la vez que ha promovido unas relaciones discordantes entre las instituciones gubernamentales y la ciudadanía. Este ha sido el punto de partida para el desafío de una ciudadanía que busca respuestas a la concatenación de efectos causados por la crisis. No cabe duda de que la sociedad puertorriqueña se encuentra en un proceso de cambios continuos y acelerados exacerbados por la crisis económica y sus consecuencias socioeconómicas y por la reconfiguración de la relación ciudadana con Estados Unidos. Si la reconfiguración ciudadana finalmente se opera de forma positiva y transformadora para Puerto Rico, entonces la vorágine de la santa María, como dice la plena, llegó para librar-nos de todo mal y ampararnos del terrible animal de la destrucción. Los posibles modelos de reconstrucción que el lunes 5 de diciembre de 2017 ofreció la Junta de Control Fiscal colocan a Puerto Rico en el laboratorio de un plan fiscal a ensayar cuyos modelos puntualizan las reformas estructurales necesarias para el balance fiscal y la prosperidad, de la mano de la creación de empleo, el incremento en productividad y la eficiencia de los mercados.

Fuentes y bibliografía

- Agencia EFE (26 de septiembre de 2017): «Aumenta la presencia militar en Puerto Rico». Telemundo Puerto Rico. Recuperado de: <https://www.telemundopr.com/noticias/destacados/Aumenta-la-presencia-militar-en-Puerto-Rico-huracan-maria-448106683.html>
- Agencia EFE (11 de octubre de 2017): «El huracán María acelera la emigración de puertorriqueños a Estados Unidos». Recuperado de: <https://www.efe.com/efe/usa/puerto-rico/el-huracan-maria-acelera-la-emigracion-de-puertorriquenos-a-estados-unidos/50000110-3405608>
- Bauzá, N. (6 de noviembre de 2017): «Piden más la bandera con el triángulo azul celeste», en *Primera Hora*. Recuperado de: <http://www.primerahora.com/noticias/isla/nota/pidenmaslabanderaconeltrianguloazulceleste-1254282/>
- Bier, V. (2006): «Hurricane Katrina as a Bureaucratic Nightmare», en Daniels, R. J., Ketti, D. F. y Kunreuther, H. (eds.): *On Risk and Disaster: Lessons from Hurricane Katrina* (pp. 243-255). Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Cooper, C. y Block, R. (2006): *Disaster: Hurricane Katrina and the Failure of Homeland Security*. Nueva York: Times Books.

- De Jesús Salamán, A. (6 de diciembre de 2017): «Conoce los desastres que la JCF usa para compararnos», en *Noticel*. Recuperado de: <http://www.noticel.com/ahora/conoce-los-desastres-que-la-jcf-usa-para-compararnos/668083670>
- De Lima vs. Bidwell, US Supreme Court, 182, US 244, 27 de mayo de 1901. Recuperado de: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/182/244/case.html>
- De Llano, P. (16 de octubre de 2017): «La catástrofe del huracán María impulsa un nuevo éxodo de Puerto Rico hacia Estados Unidos», en *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2017/10/16/estados-unidos/1508168552_142174.html
- Downes vs. Bidwell, US Supreme Court, 182 US 244, 27 de mayo de 1901. Recuperado de: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/182/244/case.html>
- El Nuevo Día* (3 de octubre de 2017): «Los Simpsons sostienen en alto la bandera boricua y piden ayuda». Recuperado de: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/tv/nota/lossimpsonssostienenenaltolabanderaboricuaypidenayuda-2362704/>
- Establishment of Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act. 48 USC § 2101 (2016): Recuperado de: <https://www.congress.gov/114/plaws/publ187/PLAW-114publ187.pdf>
- Figueroa Cancel, A. (29 de septiembre de 2017): «Guardia Nacional en los puestos de gasolina ya es normal», en *Primera Hora*. Recuperado de: <http://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/guardianacionalenlospuestosdegasolinayaesnormal-1248372/>
- Financial and Oversight Board for Puerto Rico (5 de diciembre de 2017): «The Importance of Structural Reforms in the Updated Fiscal Plan». Draft presentation.
- Hall, S. (2010): «Negociando identidades caribeñas» (trad.: A. Hibbett), en E. Restrepo, C. Walsh y Victor Vich (eds.): *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador y Envió Editores, pp. 405-418. (Conferencia original de 1993 publicada en 1995).
- Harvey, D. (2007): *A Brief History of Neoliberalism* (edición en rústica). Londres: Oxford University Press.
- Hooton, C. (10 de julio de 2015): «Let's Just Swap Greece for Puerto Rico, Suggests German Finance Minister Wolfgang Schäuble», en *The Independent*. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/germanys-finance-minister-wolfgang-schuble-offers-to-swap-greece-for-puerto-rico-10380598.html>
- Inter News Services (28 de septiembre de 2017): «Gobernador y militarización de la isla: Yo solicité estas capacidades», en *Metro Puerto Rico*. Recuperado de: <https://www.metro.pr/pr/noticias/2017/09/28/gobernador-militarizacion-la-isla-solicite-estas-capacidades.html>
- Mener, A. S. (2007): *Disaster Response in the United States of America: An Analysis of the Bureaucratic and Political History of a Failing System*. Tesina de grado de la Universidad de Pennsylvania recuperada de: <http://repository.upenn.edu/curej/63>
- Muriende Pérez, J. A. (27 de octubre de 2017): «María y la monoestrellada», en *El Nuevo Día*. Recuperado de: <https://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/mariaylamonoestrellada-columna-2369689/>
- Notimás, Prensa Online (29 de septiembre de 2017): «Puerto Rico se encuentra militarizado a causa del paso del huracán María». Diario de Puerto Rico. Recuperado de: <https://www.telemundopr.com/noticias/destacados/Aumenta-la-presencia-militar-en-Puerto-Rico-huracan-maria-448106683.html>
- Palma, J. G. (2016): *Do Nations Just Get the Inequality They Deserve? The «Palma Ratio» Re-Examined*. Cambridge Working Papers Economics. University of Cambridge, UK. Recuperado de: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9781137554598_2
- Pané, R. (1974): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. México: Siglo XXI. (Original de 1948, versión de Juan José Arrom).
- Primera Hora* (29 de septiembre de 2017): «Jefe militar en Puerto Rico prevé las tropas aumentarán en las próximas dos semanas», en *Primera Hora*. Recuperado de: <http://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/jefemilitarenpuertoricoprevelastro-pasaumentaranenlasproximasdossemanas-1248291/>
- Quarantelli, E. L. (11 de junio de 2006): «Catastrophes are Different from Disasters: Some Implications for Crisis Planning and Managing Drawn from Katrina, Perspectives from the Social Sciences». Recuperado de: <http://understandingkatrina.ssrc.org/Quarantelli/>
- Quiñones-Pérez, A. T., Seda-Irizarry, I. J. (2016): «Wealth Extraction, Governmental Servitude, and Social Disintegration in Colonial Puerto Rico, New Politics», 15 de abril, 60, Recuperado de: <http://newpol.org/content/wealth-extraction-governmental-servitude-and-social-disintegration-colonial-puerto-rico>
- Rigdon, William M. (1948): *Log of President Truman's Trip to Puerto Rico, The Virgin Islands, Guantanamo Bay, Cuba, and [Fourth] Key West, Florida, February 20 March 5*. President Truman Travel Logs, Rose Conway Papers, 1-75. Recuperado el 3 de marzo de 2015 en: http://www.trumanlibrary.org/calendar/travel_log/index.htm
- Rivera Vargas, D. (19 de octubre de 2017): «Algo bueno que nos dejó María: retomar el amor a la bandera», en *Primera Hora*. Recuperado de: <http://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/algobuenoquenosedjomariaretomarelamoralabandera-1251590/>
- Rodríguez, A. (11 de octubre de 2017): «El huracán María acelera la emigración de puertorriqueños a Estados Unidos». *El Periódico de Cataluña*. Recuperado de: <http://www.elperiodico.com/es/internacional/20171011/el-huracan-maria-acelera-la-emigracion-de-puertorriquenos-a-estados-unidos-6347490>
- Ruiz Kuilán, G. y Delgado, J. (29 de septiembre de 2017): «Militares están al mando de los trabajos de emergencia en la isla. La Casa Blanca dice que toma "pasos extremos" para atender áreas en las que el Gobierno de Puerto Rico no tiene la capacidad», en *El Nuevo Día*. Recuperado de: <https://www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/militaresestanalmandodelostrabajosdeemergenciaenlaisla-2361548/>
- Santos Lozada, A. R. (17 de noviembre de 2017): «Will Puerto Ricans Return Home after Hurricane María?», en *The Conversation*. Recuperado de: <https://theconversation.com/will-puerto-ricans-return-home-after-hurricane-maria-87160>

- Schwartz, Stuart. B. (2015). *Sea of Storms, A History of Hurricanes in the Greater Caribbean from Columbus to Katrina*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sosa Pascual, O. y Mazzei, P. (22 de octubre de 2017): «Huracán María: dónde falló el operativo de respuesta», en *Metro Puerto Rico*. Recuperado de: <https://www.metro.pr/pr/noticias/2017/10/22/huracan-maria-donde-fallo-operativo-respuesta.html>
- Surowiecki, J. (3 de diciembre de 2012): «Disaster Economics», en *The New Yorker*. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/03/disaster-economics>
- The Economist* (26 de octubre de 2013a): «Puerto Rico's Debt Crisis: Puerto Pobre». Recuperado de <http://www.economist.com/news/finance-and-economics/21588364-heavily-indebted-island-weighs-americas-municipal-bond-market-puerto-pobre>
- The Economist* (26 de octubre de 2013b): «Puerto Rico: Greece in the Caribbean». Recuperado de <http://www.economist.com/news/leaders/21588374-stuck-real-debt-crisis-its-back-yard-america-can-learn-europes-aegean>
- The Economist* (23 de noviembre de 2013c): «Buying on Credit is so Nice: The Debt Crisis Has not Stopped Puerto Ricans from Shopping». Recuperado de <http://www.economist.com/news/united-states/21590501-debt-crisis-has-not-stopped-puerto-ricans-shopping-buying-credit-so-nice>
- Torres Gotay, B. (5 de octubre de 2017): «Tentados por la migración familias puertorriqueñas», en *El Nuevo Día*. Recuperado de: <https://www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/tentadosporlamigracionfamiliaspuertorriquenas-2363329/>
- Torruella, J. R. (2007): «The Insular Cases: The Establishment of a Regime of Political Apartheid», en *University of Pennsylvania Journal of International Law*, (29) 2, 283-347.
- Univisión y EFE (12 de octubre de 2017): «Éxodo de puertorriqueños a EE UU tras el huracán podría superar al de la década de 1950». Recuperado de: <http://www.univision.com/puerto-rico/wlii/noticias/huracan-maria/exodo-de-puertorriquenos-a-eeuu-tras-el-huracan-podria-superar-al-de-la-decada-de-1950>
- Van Heerden, I. y Bryan, M. (2006): *The Storm: What Went Wrong and Why During Hurricane Katrina, The Inside Story from One Louisiana Scientist*. Nueva York: Viking.
- Williams Walsh, Mary (31 de agosto de 2016): «Puerto Rico's Fiscal Affairs Will Be Overseen by 7 Experts in Finance and Law», en *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2016/09/01/business/dealbook/team-from-finance-and-law-to-direct-puerto-ricos-fiscal-affairs.html>

LA AYUDA HUMANITARIA LLEGA A PUERTO RICO DESDE ESPAÑA Y BÉLGICA TRAS EL PASO DE LOS DEVASTADORES HURACANES IRMA Y MARÍA

Humanitarian Help Coming from Spain
and Belgium Reaches Puerto Rico after
Devastating Hurricanes Irma and Maria

Miguel Norbert Ubarri

Profesor y diácono de la diócesis de Málaga (España)

Un grupo de amigos de Puerto Rico en España y Bélgica, representados civilmente por la asociación Iniciativa Puerto Rico-España, envían un cargamento de productos de higiene y dinero a Cáritas de Puerto Rico. La ayuda humanitaria ha sido lograda gracias al apoyo de la diócesis de Málaga de la Iglesia católica, Cáritas Internationalis de Madrid, la generosidad de la compañía transportista AJA, la compañía aérea Iberia con su ONG Mano a Mano, amigos residentes en Madrid y varios pueblos de Andalucía.

Palabras clave

Ayuda humanitaria, Iniciativa Puerto Rico-España, Cáritas de Puerto Rico, diócesis de Málaga, AJA, Iberia, Mano a Mano

Some friends of Puerto Rico and Belgium, civilly represented by Iniciativa Puerto Rico-España, send a cargo of first aid products and financial aid to Caritas of Puerto Rico. Humanitarian help has been possible thanks to support granted by the diocese of Malaga of the Catholic Church, Caritas Internationalis of Madrid, AJA carrier, Iberia airlines and its NGO Mano a Mano, along with Madrid residents and various towns in Andalucía.

Keywords

Humanitarian help, Iniciativa Puerto Rico-España, Caritas de Puerto Rico, Diocesis de Malaga, AJA, Iberia, Mano a Mano

El sábado 28 de octubre de 2017 un grupo de puertorriqueños residentes en España y españoles amigos de Puerto Rico enviamos cincuenta y cuatro cajas de ayuda humanitaria a Cáritas de Puerto Rico en el último vuelo directo a San Juan de Puerto Rico de Iberia de la temporada y con el apoyo de su ONG, la Fundación Mano a Mano. Las cajas contenían los medicamentos sin receta y artículos de primera necesidad enumerados en una lista que envió el padre Enrique Camacho, director de Cáritas de Puerto Rico.

El proyecto comenzó pocos días después del paso del huracán María, cuando los puertorriqueños residentes en España, Marimar Lidin Gómez, directora de la Oficina de Turismo de Puerto Rico para España, y este servidor, profesor universitario y diácono de la Iglesia católica de Málaga, nos pusimos en contacto y comenzamos a llamar a viejos amigos, todos residentes en España y Bélgica. Sofía García García, puertorriqueña residente en Madrid, y Marimar crearon un grupo de Whatsapp que recibió el nombre Puerto Rico Se Levanta. El objetivo era poner en contacto a los puertorriqueños que viven en España, a los españoles y otros nacionales o residentes de otros países europeos, todos amigos de Puerto Rico.

Desde el primer momento escogimos Cáritas de Puerto Rico como único destinatario de la ayuda humanitaria. El motivo por el cual escogimos esta entidad eclesial es porque conocíamos su labor extraordinaria y porque sabemos que la Iglesia católica tiene reconocimiento jurídico por parte del Estado como resultado de los acuerdos del Tratado de París de 1898 (España dejó la Iglesia católica muy bien parada cuando realizó la cesión de Puerto Rico a Estados Unidos, motivo por el cual tiene derecho a poseer y enajenar bienes materiales, no se incorpora jurídicamente como entidad civil y está exenta de los cargos fiscales que se aplican a las asociaciones civiles). La separación de Iglesia y Estado fue nuestro mejor aliado para asegurar la vía libre para enviar la ayuda humanitaria, con la certeza de que el cargamento no sería incautado por la aduana Homeland Security ni tampoco reclamado por la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (FEMA, por sus siglas en inglés), ni por la asociación gubernamental y privada Unidos por Puerto Rico para su misión también importante en la recuperación del país. Cáritas de Puerto Rico se presentaba como la mejor opción para dirigir nuestros esfuerzos, convencidos de que tendríamos éxito y que se establecería un precedente de colaboración humanitaria desde España que incluso podríamos seguir articulando mientras durara la emergencia.

A pesar de la pésima comunicación telefónica a causa de los estragos causados por el huracán, logré comunicarme con el director, Enrique Cama-

cho Monserrate. Acto seguido le escribí a mi obispo de Málaga, Jesús Catalá Ibáñez, para manifestarle el deseo de hacer una campaña para Puerto Rico desde Cáritas Diocesana o Internacional. El vicario Gabriel Leal Salazar, responsable de Cáritas Diocesana, me puso en contacto con María Ángeles González Barbero, responsable por parte de Cáritas Internationalis para el área del Caribe.

Conscientes del costo que supondría para cada persona hacer una transferencia bancaria particular a Puerto Rico, Cáritas Internationalis nos hizo el favor de asignar una cuenta bancaria para Puerto Rico destinada a las contribuciones provenientes de españoles y resto de europeos. En la diócesis de Málaga, la periodista Ana Medina Heredia publicó la campaña para Puerto Rico en la hoja de diócesis y me nombró como persona de contacto.

Pero el deseo era también ayudar mediante el envío de medicamentos y productos de higiene contenidos en la lista de diez artículos enumerados por Cáritas de Puerto Rico. Para la campaña de recogida, nos dividimos en tres grupos: el grupo de Madrid con Marimar al frente, el grupo de Jaén con Facundo López Sanjuán, párroco de Santa María la Mayor de Torreperogil, y el grupo de Málaga conmigo al frente.

Antonio Jesús Jiménez Sánchez, párroco de Alfarnate, Alfarnatejo y Puente de Sábar, hizo pública la campaña de recogida de fondos en estos pueblos de Málaga. Les envió la lista de medicamentos y artículos de higiene a los farmacéuticos de los pueblos y ellos, con los donativos que recibían, fueron comprando los productos.

Para darle un sentido espiritual al grupo, el 11 de octubre celebramos una misa por Puerto Rico en la iglesia San Fermín de los Navarros de Madrid, presidida por el franciscano P. Samuel Azcona, sacerdote que trabajó muchos años en Puerto Rico en zonas y parroquias hoy devastadas como Levittown, y asistida por mí como diácono. Al finalizar la misa les expliqué a los presentes el trabajo realizado hasta ese momento. Fue providencial en aquel momento la aparición de Ignacio Salinas Casanova, hijo de español y puertorriqueña, quien hace algún tiempo había fundado una asociación llamada Iniciativa Puerto Rico-España para promover los contactos comerciales y culturales entre Puerto Rico y España.

Gracias a Marimar y sus buenos contactos en Iberia, aprovechamos la ayuda de la ONG Fundación Mano a Mano, la cual se ofreció a llevar el cargamento en el último vuelo directo de Iberia de la temporada, que salió el 28 de octubre. Hay que destacar la ayuda desinteresada de Alba Barrantes Angulo, de Iberia, quien en todo momento hizo lo posible por ayudarnos. Las condiciones de Iberia y Mano a Mano eran que todo debería estar metido en cajas de no más de un metro de altura, el contenido in

ventariado con la debida y rigurosa documentación exigida por las autoridades sanitarias españolas y cargado en pallets y entregado a primera hora de la mañana el día antes de la salida del vuelo.

Para tenerlo todo a punto antes de esa fecha tuvimos que hacer un plan de trabajo riguroso. La recogida de artículos de primera necesidad fue relativamente fácil, pero el envío de medicamentos está regulado por el Ministerio de Salud. Viendo que el procedimiento era tan complicado, los amigos de Madrid optaron por recoger solamente productos de higiene. La recogida de medicamentos se limitó a lo que pudieran comprar los farmacéuticos de Alfarnate y Alfarnatejo. Ni siquiera Jaén pudo aportar medicamentos, solo productos de primera necesidad. Pero fueron muchas cajas.

La reglamentación para la exportación de medicamentos requiere que sean comprados en una farmacia o farmacéutica, que sean trasladados por una agencia de transporte autorizada y llevados directamente al aeropuerto. Cada farmacéutico tenía que presentar una solicitud de exportación por vía telemática oficial, con el nombre de la agencia que los compra y el destinatario de la entrega.

El destinatario era Cáritas de Puerto Rico, pero no sabíamos cuál podría ser la agencia oficial que representara al grupo. La entidad Iniciativa Puerto Rico-España de Ignacio Salinas al final fue la pieza providencial que faltaba para obtener el permiso de exportación.

Para el traslado de los medicamentos y artículos de primera necesidad a Madrid, Ángel Hernández Casas, propietario de la empresa de transportistas

AJA, nos regaló la recogida, embalaje y colocación de todo en pallets. Facundo López Sanjuán, de la parroquia Santa María la Mayor de Torreperogil (Jaén), trajo a Alfarnatejo todos los artículos recogidos a través de Cáritas Parroquial. La compañía AJA se ocupó de recoger las treinta y cinco cajas que estaban repartidas en las dos farmacias de Alfarnate y Alfarnatejo; también recogieron los artículos de la alcaldía de Soto del Real y las tres farmacias del pueblo donde residen Marimar, los amigos de Soto del Real y de Madrid (entre ellos miembros de la diáspora puertorriqueña, así como estudiantes y amigos de Puerto Rico). Un grupo de voluntarios embolsó e inventarió el cargamento en la parroquia San Fermín de los Navarros de Madrid. AJA trasladó las cincuenta y cuatro cajas a su central en Arganda del Rey, las pesó, les colocó las etiquetas de Cáritas de Puerto Rico, las montó en pallets y las llevó el viernes 27, a las nueve de la mañana, al aeropuerto de Barajas. Fue un regalo de amor de esos que no se encuentran todos los días.

Unos días antes, el día de la recogida en Alfarnate y Alfarnatejo, llegó un mensaje de LABOFAR (Ministerio de Sanidad de España) a mi correo electrónico pidiéndome sendos certificados firmados por los farmacéuticos que explicaran cómo se habían comprado los medicamentos, cómo se habían custodiado y cómo se transportarían hasta Barajas. Corriendo de una farmacia a la otra, les hice a ambos farmacéuticos un modelo que ellos firmaron y sellaron. Los permisos de exportación tenían que estar concedidos el viernes o antes. El proceso se aceleró gracias a la ayuda providencial de la médico Paloma Navas Gutiérrez, gaditana residente en Madrid que había cursado parte de sus estudios de Medicina en la Universidad de Puerto Rico y quien tenía conocidos en LABOFAR. Al final, todo estuvo a punto y el cargamento completo salió de Madrid. Fue recogido por Fred Sosa, representante de Cáritas de Puerto Rico en San Juan, y repartido entre los más necesitados en sus parroquias.

Seguimos en contacto con Enrique Camacho y, desde hace poco, con el doctor Natalio Izquierdo Encarnación, quien coordina las clínicas rodantes de Cáritas en Puerto Rico. Confiamos poder seguir colaborando con ayuda humanitaria mientras dure la emergencia.

Como se puede deducir de este minucioso relato, es increíble lo mucho que se puede lograr cuando hay voluntad, empeño y personas con desprendimiento y ganas de ayudar.



Voluntarios de Cáritas de Puerto Rico. (Foto del autor).

AYUDAS A PUERTO RICO TRAS EL PASO DEL HURACÁN MARÍA

Aid to Puerto Rico after Hurricane Maria

Olga A. Figueroa Miranda

Universidad Metropolitana de Puerto Rico (Puerto Rico)

Puerto Rico, tras noventa años sin recibir los azotes de un fenómeno atmosférico devastador, recibió el 20 de septiembre de 2018 al huracán María, el cual dejó la isla destruida. Este huracán ha sido catastrófico para el país, lo ha dejado sin los servicios básicos de agua y electricidad y sin comunicación alguna. El Gobierno espera que para un mínimo de seis meses se pueda levantar el sistema eléctrico, sin embargo la temporada de huracanes comienza en junio de 2018. María colapsó puentes, vías principales, destruyó carreteras y dejó a la isla sin su verde esmeralda, color que la distingue. María caló profundo no solo en la vegetación, sino en el corazón y el alma de los puertorriqueños. Al momento, no se tiene con exactitud la cifra de fallecidos, pero sí un estimado de alrededor de 1.052. La devastación de este huracán ha sido de tal magnitud que las pérdidas económicas estimadas equivalen a toda la producción económica de Puerto Rico en un año. En estos momentos el país se intenta reponer, levantarse y salir adelante. Todo esto es y será posible con las diversas ayudas recibidas, no tan solo internas, sino con el sinnúmero de ayudas internacionales, de organizaciones y fundaciones. Es momento de apostar por el turismo para Puerto Rico, como lo ha hecho Iberia lanzando la ruta para verano de 2018 y ofreciendo la isla como destino turístico en todas sus rutas.

Palabras clave

Huracán María, Puerto Rico Se Levanta, Puerto Rico Reverdece, Ayudas a Puerto Rico

Puerto Rico, after ninety years without receiving the lashes of a devastating atmospheric phenomenon, on September 20 received hurricane Maria, which left the island destroyed. This hurricane has been catastrophic for the country, leaving it without the basic services of water and electricity and without any communication. The government expects the electrical system to be lifted for a minimum of six months, however, the hurricane season begins in June 2018. Maria collapsed bridges, main roads, destroyed roads, left the island without its emerald green, color that distinguished it. Maria depth not only in the vegetation but in the heart and soul of Puerto Ricans. At the moment, the number of deaths is not exactly accurate, but an estimate of death toll is around 1,052. The devastation of this hurricane has been such that the estimated amount of economic losses its all of Puerto Rico's economic output in a year. In these moments the country is trying to recover, rise and move forward. Everything is and will be possible with all the aid received, not only internal, but international, aid from organizations and foundations. It is time to bet for the tourism for Puerto Rico as Iberia has done by launching the route for summer 2018 and for having it as a destination offering on all its routes.

Keywords

Hurricane Maria, Puerto Rico Rises, Puerto Rico Revives, Aid to Puerto Rico

El 20 de septiembre de 2017, llegó a Puerto Rico el huracán más devastador para la isla en los pasados noventa años. El huracán María tocó tierra con vientos máximos de doscientos setenta kilómetros por hora, devastó la isla y resultó más catastrófico que los huracanes Hugo y George. Después de horas la isla quedó completamente en la oscuridad, sin los servicios básicos de electricidad y agua potable y sin comunicación alguna. Todo el tendido eléctrico en el suelo, puentes destruidos, carreteras colapsadas. Una devastación total que dejó a los 3,3 millones de puertorriqueños totalmente desolados, con hogares devastados, sin alimentos, desesperados por no poder comunicarse con familiares sencillamente para saber si estaban vivos.



Imagen de las consecuencias del huracán. (El Nuevo Día).

Según CNN en español, hay ocho cifras clave para poder entender la devastación que dejó el huracán María en Puerto Rico: 1) el costo estimado en dólares del daño total es de 95.000 millones de dólares, lo que equivale prácticamente a toda la producción económica de Puerto Rico en un año; 2) el número de hospitales operando a ocho días del paso de María era cuarenta y cuatro, de sesenta y nueve que hay en la isla; 3) el porcentaje estimado de todos los hogares que sufrieron daños en la isla es de un 90%; 4) la cifra de personas sin electricidad es de 3,3 millones; 5) el porcentaje de puertorriqueños que no tienen acceso a agua potable es de un 44%; 6) la cifra de personas que murieron por el paso del huracán María por Puerto Rico es de dieciséis; sin embargo, un análisis realizado por *The New York Times* evidenció que fallecieron 1.052; 7) el 100% de los sistemas de electricidad colapsaron; y 8) seis meses es el tiempo estimado para conseguir la recuperación del sistema eléctrico.

Mientras esperaban la recuperación del país por parte de las agencias pertinentes encargadas, los puertorriqueños no se hicieron esperar, comenzaron a ayudarse mutuamente. Salieron a la calle a levan-

tar al país sin esperar que el Gobierno lo hiciera por ellos. Comenzaron a limpiar carreteras, sacando escombros vegetales de las vías principales para poder abrir el paso a coches y peatones. Los vecinos comenzaron a ayudarse, compartiendo alimento y el agua potable que conseguían, cocinando en la calle para dar de comer a quien tuviera hambre. En medio de la desolación no sabían que la diáspora en Estados Unidos, también conocida como patria extendida, comenzó a enviar suministros y ayudas a la isla. Representantes de la clase artística del país, como Adamari López, Ricky Martin, Chayanne, Luis Fonsi, Nicky Jam, Calle 13, Daddy Yankee, Don Omar, Jennifer López o Marc Anthony, entre otros tantos, aunaron esfuerzos con el envío de aviones con suministros, medicamentos, herramientas para la reconstrucción de hogares, llegaron a la isla y comenzaron a visitar los pueblos más necesitados. Llevaron ayuda y esperanza a las comunidades del país, realizaron conciertos para recaudar fondos, crearon organizaciones sin fines de lucro, como hizo Ricky Martin con la organización youcaring.com/rickymartin. Inclusive donaron dinero al país y lograron recaudar 1,5 millones de dólares. Estos son algunos ejemplos de las ayudas por parte de la patria extendida.

Otras ayudas recibidas llegaron por parte de organizaciones norteamericanas y extranjeras, como Facebook. Esta llegó con el fin de ayudar a restablecer Internet, ya que el 90% de las torres de conexión que dotaban a Puerto Rico fueron derribadas por María. Las compañías de telefonía AT&T, T-Mobile y Claro llegaron a un acuerdo que beneficia a 2,5 millones de habitantes extendiendo sus períodos de comunicación abierta. Google dio Internet a Puerto Rico ubicando globos estratosféricos en puntos clave alrededor de la isla. Puerto Rico recibió fondos y subsidios de diversas agencias, como el Fideicomiso de Ciencia, Tecnología e Investigación, que donó 2.000 dólares para restaurar, restablecer y reparar el equipo de laboratorio; el Instituto Nacional de Salud



Imagen de las consecuencias del huracán. (El Nuevo Día).

otorgó fondos para investigación de diversidad; la Fundación Nacional de la Ciencia abrió una ventana para aceptar propuestas y generó un ofrecimiento de becas para investigadores. Entre otras ayudas académicas, algunas universidades de Estados Unidos ofrecieron a los estudiantes puertorriqueños reducción en los costos de matrícula. Algunas de estas universidades son Broward College, Hillsborough Community College, Miami Dade College, Palm Beach State College, Seminole State College of Florida, University of Central Florida, Valencia College, St. Petersburg College y Florida Atlantic University. Otras universidades han expresado interés en recibir a estudiantes puertorriqueños, como la Universidad de Connecticut, Florida A&M University, University of Florida, Barry University, Florida International University School of Law, Nova Southeastern University School of Law, University of Missouri School of Law, St. Thomas University School of Law, Columbia University School of Law, George Washington University School of Law, Vermont University School of Law, Pennsylvania State University School of Law y la Iowa University School of Law. Por otro lado, la Biblioteca Nacional de Medicina (NLM) activó la Iniciativa de Acceso a Emergencias (EAI, por sus siglas en inglés) en respuesta a los huracanes Irma, Harvey y María y el reciente terremoto en México. El EAI es una colaboración entre NLM y los editores participantes para proporcionar acceso gratuito a más de seiscientos cincuenta revistas biomédicas y más de cuatro mil libros de referencia y bases de datos en línea a profesionales de la salud y bibliotecas afectadas por desastres. Entre otros fondos relacionados con el mundo académico, la Sociedad Americana de Bioquímica y Biología Molecular concede 2.000 dólares para cada investigador interesado, la Sociedad Americana de Psicología otorga 100.000 dólares para becas estudiantiles y la Sociedad para la Biología del Desarrollo 10.000 dólares para cada laboratorio de investigación; mencionados en *Ciencia PR*.

La ayuda internacional fue recibida de países como México, Cuba, Colombia, Venezuela, Panamá, Israel, República Dominicana, Chile, España y Costa Rica. Estos países comenzaron a enviar toneladas de suministros, medicamentos, agua embotellada, provisiones y brigadas de trabajadores para ayudar en la reconstrucción del país. Países como Colombia, México y Costa Rica asistieron a aquellos ciudadanos que expresaron el deseo de salir de la isla ofreciéndoles toda la asistencia necesaria para regresar. Colombia envió un avión para trasladar a todos los estudiantes colombianos de vuelta a su país. La Cruz Roja de Puerto Rico recibió voluntarios del Movimiento Internacional de la Cruz Roja desde Finlandia, España, Colombia, Honduras, Perú y Estados Unidos.

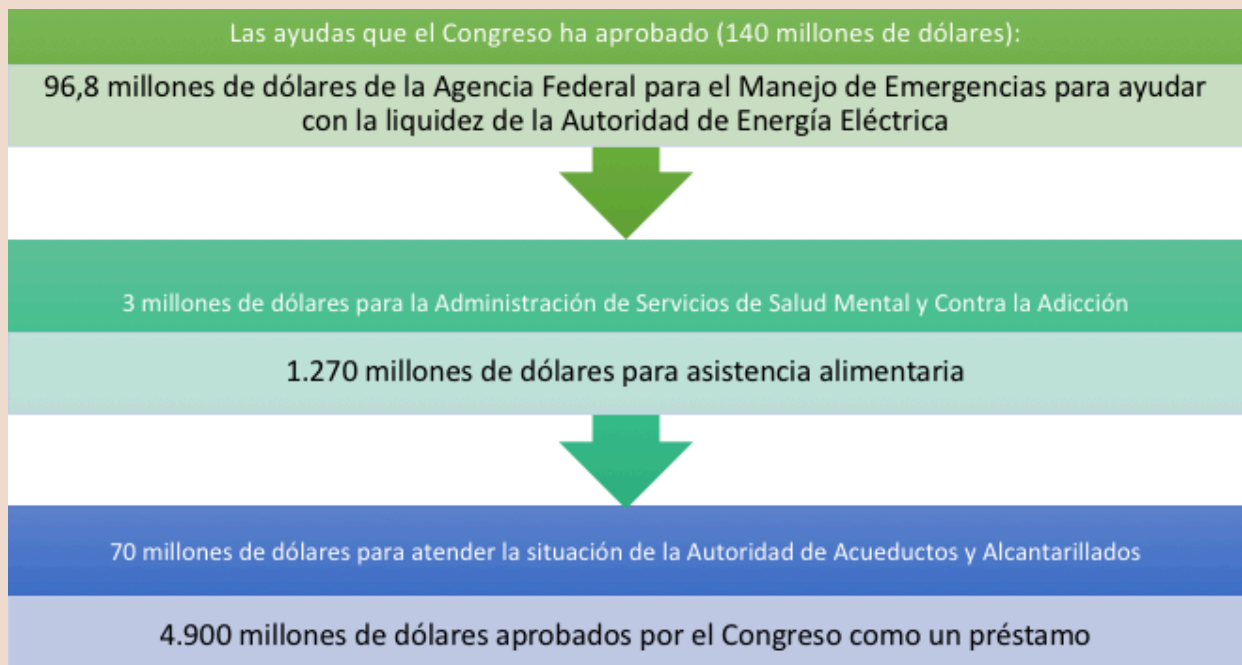
Las ayudas seguían surgiendo y, tras un sentimiento de desolación, los puertorriqueños comenza-

ban a sentir esperanza. Las ayudas internas iniciaron la creación de programas y fundaciones, las comunidades comenzaron a organizarse por el bien común de ayudar a Puerto Rico a levantarse, a renacer. El sentido patriota brota en los puertorriqueños que viven en la isla. Nunca antes se había visto algo similar. Ahora se va por la calle viendo a miles de puertorriqueños ondeando su bandera en los coches, colocando la bandera en las casas, con pegatinas o camisetas entre otros tantos artículos. En medio de la catástrofe ¡le surgió al boricua sentido de pertenencia a su patria! Entre las iniciativas se encuentran Unidos por Puerto Rico, organización creada por la primera dama del país, señora Beatriz Rosselló, que recaudó 4,2 millones con un teletón para ayudar a damnificados del huracán María (Univisión Puerto Rico, 2017); Cáritas Puerto Rico junto a Iniciativa Puerto Rico-España enviaron desde España cincuenta y cuatro cajas con medicamentos; Fundación Co-



Puerto Rico. (Olga A. Figueroa Miranda).

munitaria de Puerto Rico, ConPRmetidos, Puerto Rico Real-time Recovery Fund, Fondo Resiliencia PR, Hurricane Maria Children's Relief Fund, la Corporación Piñones Se Integra (COPI), Casa Pueblo de Adjuntas, Casa Protegida Julia de Burgos, Acciones Alimentarias, Vieques en Rescate, Solar Libre, Iniciativa Comunitaria, Americas for Conservation + the Arts, Agroecología en Puerto Rico, etcétera. La comunidad se unió. No pueden faltar las ayudas recibidas por parte del Gobierno federal de Estados Unidos, las cuales tardaron en llegar a la isla. El ejecutivo principal de la gran nación tuvo una reacción tardía e insuficiente para los también ciudadanos americanos, los puertorriqueños. No obstante, semanas más tarde, según datos provistos por NotiCel, el Congreso de Estados Unidos aprobó 140 millones de dólares para ayuda que se dividieron de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia.

Queda la interrogante de cómo podemos ayudar a Puerto Rico. Podemos decir que la solución económica para Puerto Rico es apostar al turismo. La isla cuenta con la infraestructura necesaria, con maravillosos recursos naturales, música, gastronomía, patrimonio cultural, en fin, elementos clave de ofrecimiento turístico a nivel mundial. Un ofrecimiento con sentido. El país puede ampliar las oportunidades turísticas con un modelo de desarrollo en toda la isla. Esto pudiera ser la punta de lanza para salvar su economía. Puerto Rico cuenta con empresas no tan solo locales, sino extranjeras, que apuestan por el turismo. Según el diario *Primera Hora*, la línea aérea Iberia a partir de verano de 2018 relanza su ruta a Puerto Rico. En un comunicado de Marco Sansavini, director comercial de Iberia, se afirma: «Puerto Rico es uno de los destinos icónicos de Iberia con un gran potencial turístico. Confiamos en que Puerto Rico se recuperará rápidamente de los daños sufridos por el huracán María». Por otro lado, Iberia no solo apuesta por el turismo para Puerto Rico, sino que además fue parte de la ayuda al país en medio de la catástrofe aportando 2.400 kg de ayuda humanitaria para los damnificados por el paso del huracán María por la isla. Puerto Rico se encuentra viviendo un momento histórico que debe verse como una oportunidad y coyuntura para reinventarse.

Según el Gobierno de Puerto Rico, el estado de la situación actual ochenta y tres días después del huracán María es que el 64% de la población cuenta con servicio eléctrico y el 94% con servicio de agua potable. Todos los servicios básicos se encuentran inestables, inclusive los alimentos tardan

en llegar a los supermercados. Las asistencias no deben cesar, aún nos queda mucho por ayudar a la tan apreciada Isla del Encanto.

Fuentes y bibliografía

- CNN (28 de septiembre de 2017): «Las 8 cifras claves para entender la devastación que dejó María en Puerto Rico». Recuperado el 1 de noviembre de 2017. <http://cnnespanol.cnn.com/2017/09/28/puerto-rico-huracan-maria-cifras-danos-destruccion/>
- Guerrero-Medina, G. (27 de octubre de 2017): «Huracán María. Ayuda, fondos y apoyo para investigadores y estudiantes afectados», en *CienciaPR*. Recuperado el 1 de diciembre de 2017. <https://www.cienciapr.org/es/blogs/equipo-informa/huracan-maria-ayuda-fondos-y-apoyo-para-investigadores-y-estudiantes-afectados>
- Noticel (13 de octubre de 2017): «Las ayudas que el Congreso ha aprobado para Puerto Rico». Recuperado el 1 de diciembre de 2017. <http://www.noticel.com/el-tiempo/huracanes/las-ayudas-que-el-congreso-ha-aprobado-para-puerto-rico/637179083>
- Primera Hora* (5 de diciembre de 2017): «Iberia aumentará sus vuelos entre Puerto Rico y Madrid». Recuperado el 1 de diciembre de 2017. <http://www.primerahora.com/noticias/consumo/nota/iberiaaumentarasusvuelosentrepuertoricoymadrid-1258412/>
- Univisión y EFE (11 de diciembre de 2017): «El teletón *Unidos por Puerto Rico* recaudó 4,2 millones de dólares para ayudar a damnificados por los huracanes Irma y María». Recuperado el 1 de diciembre de 2017. <https://www.univision.com/puerto-rico/wlii/noticias/huracan-maria/el-teleton-unidos-por-puerto-rico-recaudo-42-millones-de-dolares-para-ayudar-a-damnificados-por-los-huracanes-irma-y-maria>

EL EJEMPLO HISTÓRICO DE PUERTO RICO: CÓMO MANTENER LA IDENTIDAD CULTURAL Y SOCIAL

The Historical Example of Puerto Rico:
Maintaining Cultural and Social Identity

Rafael Alonso

Periodista (España)

A lo largo de más de quinientos años Puerto Rico, una isla de escasa población y poca extensión geográfica, ha logrado mantener la cohesión cultural y social dejando a un lado sus diferencias políticas para sobrevivir como un pueblo unido y seguro de sí mismo. Su secreto ha sido mantener vivo el espíritu de nación surgido de la fusión de tres razas y tres culturas bien diferenciadas: la indígena taína, la española europea y la negra africana, que han producido la «puertorriqueñidad»: Una forma especial de sensibilidad a la hora de disfrutar y «vivir» la vida. No ha importado la ocupación centenaria de Puerto Rico por Estados Unidos con sus intentos de imponer el inglés en la enseñanza y una nueva visión cultural ajena, porque la resistencia de los puertorriqueños a cualquier asimilación ha sido firme y unánime. Al contrario, ha animado al pueblo y a los intelectuales de la isla a buscar en sus raíces su yo más auténtico. El pueblo de Puerto Rico recibió por esto el Premio Príncipe de Asturias de 1991. En 2017 la melodía puertorriqueña *Despacito*, cantada en español por su autor e intérprete Luis Fonsi, se convirtió en la canción más escuchada y reproducida en todo el mundo a lo largo de la historia.

Palabras clave

Puertorriqueñidad, *Despacito*, fusión de razas, raíces culturales, sensibilidad, talento, música, poesía, huracán María

Over the course of more than 500 years, Puerto Rico, an island of scarce population and little geographical extension, has managed to maintain its cultural and social cohesion, leaving aside its political differences to survive as a united and self-confident people. Its secret has been to keep alive the sense of nationhood born from the fusion of three races and three well-differentiated cultures, the taino indian, the spanish european and the black african that have produced the puertorriqueñidad (puerto rican character): A special way of sensitivity when it comes to enjoying and «living» life. The century-old occupation of Puerto Rico by the United States and its attempts to impose english in teaching and a new foreign cultural vision have not mattered because puerto ricans' resistance to any assimilation has been firm and unanimous. On the contrary, it has encouraged the island's people and intellectuals to look for their most authentic selves in their roots. For this reason, the people of Puerto Rico received the Prince of Asturias Award in 1991. In 2017 the puerto rican melody *Despacito*, sung in spanish by its author and interpreter Luis Fonsi, became the most listened to and played song all over the world throughout history.

Keywords

Puerto Rican character, *Despacito*, fusion of races, cultural roots, sensibility, talent, music, poetry, hurricane Maria

Puerto Rico es la más pequeña de las islas «mayores» de las Antillas, que fueron descubiertas por Cristóbal Colón y que por más tiempo estuvo ligada a España, junto con Cuba, hasta 1898. Por circunstancias políticas y económicas, es de las menos reconocidas por la opinión pública española y muchos la confunden con Costa Rica.

Con tan solo 9.000 kilómetros cuadrados de territorio y una población de tres millones y medio de habitantes, con escasos recursos naturales, Puerto Rico nunca alcanzó la independencia y desde hace ciento veinte años pertenece a Estados Unidos, que la consiguió como botín de guerra al finalizar la guerra hispanoamericana.

Y, sin embargo, esta pequeña isla asolada periódicamente por devastadores huracanes como el llamado «María», que el año pasado arrasó sus infraestructuras y agricultura de este a oeste dejándola sin servicio telefónico y electricidad (aún no recuperada ocho meses después en muchos de sus pueblos y barrios), tiene en el talento de su gente una riqueza de sensibilidad cultural incomparable.

Tal extraordinaria mezcla de razas –la india taína de sus primeros habitantes, la negra africana de los esclavos llegados a la isla durante la colonia y la de los españoles venidos de Europa– es la que ha provocado esta explosión de creatividad que alcanza a todas las capas sociales de este pueblo, anclada en una permanente alegría de vivir que se desborda hacia el exterior.

O quizá también influya la belleza de los paisajes de esta singular isla volcánica tropical siempre verde por la fertilidad de su suelo, la singularidad de sus montañas cubiertas por frondosos bosques que no dejan ver la tierra o los colores de los mares que bañan sus costas: el bravío océano Atlántico, que enamoró al poeta español Pedro Salinas, y las aguas más serenas de color turquesa del mar Caribe.

Esta herencia de belleza natural y tradiciones centenarias de tan diversos grupos raciales es la gran riqueza con la que nacen los puertorriqueños y sirve de aliciente a la extraordinaria sensibilidad de los artistas en potencia, a los que la sociedad reconoce pronto como tales y les premia con su aplauso temprano.

No es normal para un país de tan solo unos 9.000 kilómetros de extensión que tantos de sus artistas, intelectuales e incluso deportistas hayan alcanzado fama mundial y que sus nombres sean reconocidos hasta en las más remotas culturas del mundo, aunque no sepan muchos de sus admiradores que proceden de una pequeña isla del Caribe. Y acaba de pasar el fenómeno, todavía activo en los cuatro puntos cardinales del mundo, de que un desconocido cantante y joven compositor, el puertorriqueño Luis Fonsi, se haya convertido en el más escuchado

y más reproducido de la historia mundial de la música popular con su canción *Despacito*, una contagiosa melodía cantada en español.

Con tan solo un vídeo grabado en La Perla, uno de los barrios más populares de San Juan, con la participación de sus propios residentes y la fuerza de su ritmo imparable, Luis Fonsi se ha convertido en un vendaval musical que ha llevado la incansable energía creativa isleña y el nombre de su país por el mundo entero.

El triunfo de Luis Fonsi fue reconocido y premiado con justa generosidad profesional al ser galardonado con cuatro de los últimos Premios Grammy Latinos del año, uno de los mayores triunfos que pueda conseguir un artista de música popular, algo así como los Oscar de la canción hispana.

Y otro puertorriqueño que sigue fuerte después de casi dos décadas en las listas de popularidad mundial, Ricky Martin, se ha convertido en el ídolo musical de millones de seguidores y también en un referente social para publicaciones de gran tirada en el mundo occidental.

La gente recuerda aquella canción con la que, con motivo de un campeonato mundial de fútbol, Ricky Martin entusiasmó a los aficionados a este deporte, la tan escuchada *María* («Un pasito p'álante, María, un pasito p'atrás»), que le dio una popularidad universal.

El amor de los puertorriqueños por la música es una tradición de siglos y muchos intérpretes y compositores se hicieron famosos fuera de sus fronteras a medida que se extendieron la radio y más tarde la televisión. ¿Quién no recuerda al grupo musical de jóvenes puertorriqueños Menudo?

Los ritmos antillanos como la salsa han hecho furor en América y luego en el mundo entero gracias a sus orquestas y grupos musicales liderados por intérpretes puertorriqueños como Héctor Lavoe, Ismael Rivera, Ismael Miranda y Cheo Feliciano.

La década de los años cincuenta del siglo pasado vivió la edad de oro de lo que hoy se conocen como «canciones inolvidables» y que todavía permanecen en el recuerdo de las viejas generaciones y también de muchos de los «trovadores» que nos las cantan en el metro o en las esquinas de las calles.

Basta nombrar a compositores como Rafael Hernández, autor de *El jibarito*, que en España popularizó Raphael, o *En mi viejo San Juan*, de Noel Estrada, y *Capullito de alhelí*, *Piel canela*, *Yo no he visto a Linda* u *Obsesión*, de Pedro Flores. O intérpretes como Daniel Santos y más recientes como Danny Rivera, Chucho Avellaneda o Lucecita.

El 2017 fue también un año muy importante en la carrera del artista puertorriqueño Lin Miranda, que con su musical *Hamilton*, del que es autor, intérprete y productor, ganó el éxito y el favor del público en el Broadway neoyorquino y los más im-

portantes premios del espectáculo, y que también fue estrenado con todas las localidades vendidas durante meses en el West End de Londres. Tal vez haya sido esta la primera vez en la meca del mundo del espectáculo estadounidense que una artista de habla española pero bilingüe haya llenado durante meses una de las salas más importantes de Manhattan.

No ha sido la primera vez que los actores de la isla han ganado el éxito. José Ferrer, que participó en más de medio centenar de películas en Hollywood, fue el primer puertorriqueño en ganarse un merecido Oscar por su excelente papel en *Cyrano de Bergerac* y sus actuaciones fueron siempre muy elogiadas por la crítica internacional, como la que desarrolló en *Lawrence of Arabia*.

La actriz y cantante Rita Moreno obtuvo un merecidísimo Oscar por su interpretación en la película que en los años sesenta se proclamó como la ganadora de la taquilla en todo el mundo, la magnífica *West Side Story*, un musical con coreografía de Jerome Robbins.

Y el director teatral y de cine Jacobo Morales se llevó nada menos que el Oscar a la mejor película en un idioma extranjero con *Lo que le pasó a Santiago*, una cinta rodada enteramente en la isla con artistas puertorriqueños que describía la crisis que sufre un jubilado, interpretado por el actor isleño Tommy Muñiz, al dejar de trabajar.

También Benicio del Toro, otro gran artista puertorriqueño triunfador en Hollywood, se llevó el Oscar a la mejor interpretación masculina por su participación en la película *Traffic*.

La actividad teatral siempre ha tenido un amplio eco en la sociedad isleña, que actualmente cuenta con todo un complejo de Bellas Artes, con una excelente sala de conciertos, un gran teatro y salas experimentales en San Juan, el gran teatro La Perla en la ciudad sureña de Ponce, el teatro Tapia en la ciudad vieja, que data del siglo XIX y que fue la primera sala de espectáculos de la isla con el nombre de coliseo.

Pero hay otras muchas salas de teatro y de conciertos por todo el país, como el gran salón de actos de la Universidad de Puerto Rico, con capacidad para centenares de espectadores y donde en la década de los setenta tuvo lugar el estreno mundial de la obra *El público*, de Federico García Lorca. La directora de teatro Vicky Espinosa acometió con gran éxito la presentación de esta compleja obra del autor granadino con la participación de decenas de actores de la propia universidad y tuvo gran resonancia en los medios literarios hispanos.

Manuel Méndez Ballester, un intelectual preocupado por el destino de su país, puso en escena su obra *Tiempo muerto* en 1940 sobre el drama de las grandes plantaciones de caña de azúcar en las

que trabajaban y malvivían miles de empobrecidos agricultores. Junto a otros dramaturgos, como René Marqués con *Los soles truncos* y Francisco Arriví, triunfaron en los escenarios isleños.

Tal extraordinaria mezcla de razas es la que ha provocado esta explosión de creatividad que alcanza a todas las capas sociales de este pueblo, anclada en una permanente alegría de vivir

El Ateneo Puertorriqueño fue al mismo tiempo promotor de esta intensa actividad cultural en el siglo XX con la fundación de concursos para las mejores obras y organización de festivales de teatro que contaron con el apoyo masivo de todas las clases sociales del país, que llenaban los teatros; esto promovió la aparición de nuevos autores. Entre ellos destaca Luis Rafael Sánchez, que introdujo nuevos cambios de modernidad en el teatro isleño con sus obras *La pasión según Antígona*, *Sol 13*, *interior* y *Quíntuples*.

Sin olvidar a Myrna Casas, que como autora y directora produjo *Este país no existe* y *El gran circo eucraniano*.

La intensa actividad cultural que ha vivido Puerto Rico en el siglo XX con la aparición de numerosos escritores muy identificados con la situación social y política de la isla ha sido en realidad la promotora de un nivel de inquietud intelectual que ha dado a la literatura puertorriqueña muchos éxitos internacionales.

Desde la aparición en 1849 de la obra *El jíbaro*, de Manuel A. Alonso, muy influida por el ambiente literario romántico de la época, y la espectacular poesía afroantillana del escritor Luis Pales Matos, ya en pleno siglo XX, la opinión pública puertorriqueña tuvo sus libros de referencia en estos dos singulares autores.

La poesía, con Francisco Matos Paoli, nacido en 1915, defensor de la independencia de su patria y activista político, motivo por el que sufrió muchos años de cárcel, llegó también a la masa de lectores isleños, siempre muy identificados con este género literario.

Emilio S. Belaval, nacido en 1923, fue otro de los grandes escritores que despertaron muchas conciencias con sus cuentos, obras de teatro y ensayos

sobre la situación social de los puertorriqueños a partir de la segunda mitad del siglo pasado, e influyó en la actividad literaria de toda una nueva generación de autores.

Hay una larga lista de escritores isleños todavía en activo que no han dejado de escribir libros tanto en el siglo XX como en el XXI. A la cabeza se encuentra, sin duda, Luis Rafael Sánchez, catedrático emérito de la Universidad de Puerto Rico y autor de obras que han llegado a convertirse en libros de texto de los estudiantes como *La guaracha*

del Macho Camacho o *La importancia de llamarse Daniel Santos*, basados en la fusión del espíritu caribeño con su música.

También catedrático universitario, Edgardo Rodríguez Juliá ha sido uno de los escritores más prolíficos e influyentes de su país en esta reciente generación literaria con sus artículos de prensa y reflexiones sobre la «puertorriqueñidad». Su obra *La noche oscura del niño Avilés* es ya un clásico de la literatura antillana.

Creación

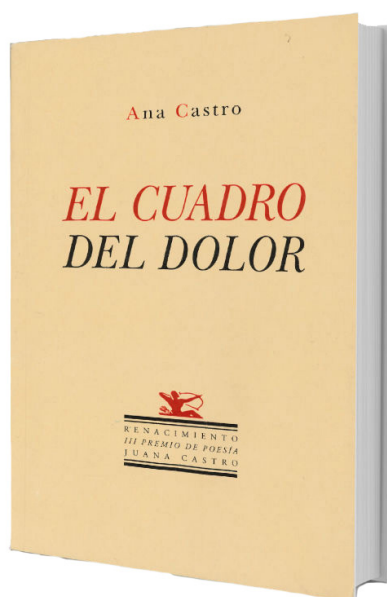
ANA CASTRO

Ana Castro (Pozoblanco, Córdoba, 1990) es periodista y trabaja en el ámbito de la comunicación corporativa. Ha promovido y participado en distintos proyectos culturales como el colectivo y ciclo poético Otoñeces, que coordinó y dirigió en 2010, y el Festival Cosmopoética, cuyas redes sociales y blog gestionó entre 2011 y 2013. Sus poemas aparecen en diversas antologías y revistas. *El cuadro del dolor* (Renacimiento, 2017), su primer poemario, ha resultado ganador del III Premio de Poesía Juana Castro.



INTRODUCCIÓN A LA OBRA

En *El cuadro del dolor*, el primer poemario de Ana Castro, de carácter autobiográfico, la autora ahonda en los límites del dolor en relación con el lenguaje, que se torna insuficiente para reflejar su violencia. Esto hace que las páginas del libro se inunden de metáforas en las que lo orgánico se mezcla con lo cotidiano. Frente a su voracidad, queda aferrarse a las raíces, buscar asideros en el origen y en esa cadena de «mujeres araña» que configuran su herencia familiar (y literaria). Sobresalen en su obra dos reivindicaciones: la inamovible presencia de la belleza al fondo del horror y la visibilización del dolor y la necesidad de nombrarlo como parte de un compromiso político.



CANCIÓN DE CUNA

*¿Quieres que te cuente un cuento recuento
que no se acabe nunca?*

*No te pido que me digas ni que sí
ni que no, cariño,
sino que si quieres que te cuente un cuento
recuento
que no se acaba nunca?*

Estás sola.
Estás sola.
Y un día tendrás dolor.

El cuadro del dolor (Renacimiento, 2017)

MUJER-ENTRAÑA

I

Bajo una encina, unos zapatos rojos
aguardan la llegada de la Mujer-entraña.
Extranjera y frondosa, mujer
de concavidades pequeñas, riega con su orina
la tierra seca que la dio a luz
entre potros blancos y gritos de padre en la era.
Recuerda el frío y los relámpagos
pero apenas lirios por la casa
y unos hijos que pían y la nombran:
tú, certera, cáliz.

En su reino de hilos y frutas, la Mujer-entraña
solo responde a ritos pequeños
y al mediodía se perfila
Narcisia en las pupilas de los hombres,
Loba primera, universo en expansión permanente
que acontece para hacer manada.

II

La encontré con preguntas
–por qué el lenguaje, el ocaso, las cenizas–
entre cuerpos oscuros y espejos.
Nos descubrimos
–mujeres de carne roja–
las mismas cicatrices en el abdomen,
a la manera tierna en que las muchachas
se muestran las medias y los zapatos nuevos antes del baile.
Aquí un hijo, un billete de tren, un no-útero,
un dedal, una madre.
Hospital tras cama, entrañas que debieron morir.
Luego, macetas nuevas por la casa,
bombones y ruinas, libros, más *vida roja*.
Pero luz en el deseo y la manada.

Un día la Mujer-entraña tiró de la raíz de mi vientre
y la colocó en su faringe.
Nos miramos y nos supimos
mujeres dedal y mimosas,
y reímos por tanto amor en caza y tanto ego
y muerte también.

Ella me enseñó a atesorar el dolor en la belleza.

Yo, Mujer-raíz, elegí ser Loba-Hija
que brota de la misma encina,
con rugidos y olas por el pelo. No, en realidad:
Su entraña en mi vientre.

El cuadro del dolor (Renacimiento, 2017)

LAS HILANDERAS

Mi hermana es la primera mujer de mi familia que no sabe
coser.

Perplejas, nos miramos las unas a las otras
y nos culpamos en silencio.

Cómo ha podido pasar,
si las mujeres de mi familia arreglamos todo así,
cosiendo,
si las mujeres de mi familia hilvanamos la aguja siempre a la
primera
y sentimos que así se calma un poco el mundo.

Comentamos este hecho aterradas
y nos preguntamos cómo será su vida cuando esté sola.
Cómo criará a sus hijos, cómo cuidará las plantas,
cómo se asomará al balcón, si no sabe coser.
Nos parece imposible que sin saber coser
una pueda salir adelante en la vida.
Luego, nos acordamos de los tiempos de ahora,
la vida moderna,
y nos decimos que lo que importa no tiene arreglo.

La abuela no quería que sus hijas aprendieran a coser.
Pensaba que así tendrían un trabajo. Yo, que trabajo,
también sé coser y me resulta inconcebible
no tener una aguja y un dedal a mano
(por lo que pueda pasar).
Al fin y al cabo, nos criaron así,
al calor de una mesa camilla, viendo
las horas pasar al ritmo de los pespuntos.

Mi hermana no conoció estas costumbres.
Cuando ella llegó,
el tiempo de los hilos ya había pasado,
la abuela ya había muerto,
la manada se había roto.

Y todo eso queda lejos.
Las muchachas de ahora,
como mi hermana, no saben coser
y no se preocupan. Es mejor así:
que tengan un trabajo y no cosan
—como quería la abuela—,
que salgan adelante así,
sin árbol genealógico,
todo pólvora y futuro.

El cuadro del dolor (Renacimiento, 2017)

MATERNIDAD

Sobrellevar el dolor
es criar un hijo:
una ciencia exacta que solo conocen las madres.
La madre del hijo y la madre del dolor;
vientre por vientre.
La ruta silenciosa
por el cordón umbilical de luz
que conecta los cuerpos,
algo de lo que solo saben
los ojos que alimentan
el defecto y la raíz.

El cuadro del dolor (Renacimiento, 2017)

MI DOLOR

Los moratones y las cicatrices son solo marcas.
Se ven. Se reconocen.
La gente es capaz de intuir
si aquello o lo otro.

Pero el dolor no,
el dolor es transparente-casi-invisible,
acaso una vibración en el rostro
o una súbita contracción del vientre.
Por eso hay que nombrarlo, decir MI DOLOR,
reivindicar su existencia como parte
de un compromiso con la salud pública,
porque a menudo ni siquiera
los diagnósticos médicos o el amor lo creen.
Por eso cada día cruzo las puertas del metro
y salgo al campo de batalla.
Encaro este pulso entre la normalidad con prisas y el dolor y yo.
Asisto a él como las mujeres acuden cada día a trabajar:
con uñas, con dientes.

Este mi compromiso político:
hacer que corra una suave brisa en los ojos,
que se vea lo que golpea dentro.

MI DOLOR es mi dolor y existe:
existe más que yo.

El cuadro del dolor (Renacimiento, 2017)

EL ACUERDO CETA ENTRE LA UE Y CANADÁ: REALIDADES Y REFLEXIONES

The Comprehensive Economic and Trade
Agreement (CETA) Between EU-Canada:
Realities and Reflections

Daniel Coronas Valle

Universidad de Málaga (España)

La aprobación del acuerdo CETA entre la UE y Canadá supone un punto de inflexión en la tipología de los acuerdos comerciales firmados hasta la fecha por la UE. Su extenso contenido y la magnitud de sectores afectados requieren un detenido estudio, pese a que su puesta en práctica aún no ha sido aprobada por los correspondientes Parlamentos nacionales.

Palabras clave

CETA, TTIP, acuerdos comerciales, cooperación internacional, comercio internacional, globalización, proteccionismo, aranceles, competitividad, inversión internacional, sector público, Sistema de Tribunales de Inversiones, aprobación Parlamentos nacionales, entrada en vigor

The recent approval of the CETA between Canada and the European Union (EU) would be considered as a milestone in the European trade agreements till now. Their extension and the huge sector involved call for a quite analysis before the national parliaments of each State adopt the agreement.

Keywords

CETA, TTIP, trade agreements, international cooperation, international trade, globalization, protectionism, duty, competitiveness, international investment, public sector, approval by national parliaments, entry into force

1. Introducción

De todos es conocido el apoyo que el presidente de EE UU, Donald Trump, presta a las tesis proteccionistas como medio para revitalizar la industria norteamericana. A principios de marzo de 2018, Trump ha anunciado que elevará, mediante orden ejecutiva (su método preferido para legislar), los aranceles del acero y el aluminio importado en un claro gesto por dar la espalda al comercio internacional con una medida de calado notable. El arancel podría situarse en un 25% sobre el acero y un 10% sobre el aluminio que importa de China, Alemania, Canadá y México, entre otros. Es importante que retengamos el nombre de estos países, dado que la Unión Europea (UE), México y Canadá están actuando para minorar y atenuar estas acciones proteccionistas mediante acuerdos comerciales internacionales que, con una nueva dimensión, trataremos de explicar a lo largo de estas páginas.

Otro aspecto, a nuestro juicio negativo, sobre esta medida es que se alega que las importaciones que tratan de evitarse deterioran las necesidades militares de EE UU, poniendo en riesgo su seguridad ahora (justo ahora) que Putin desata una nueva carrera armamentista como parte de su programa electoral para continuar al frente de Rusia.

Lo curioso es que solo el 3% del acero consumido en EE UU es para uso militar, según fuentes del American Iron and Steel Institute. Por eso la invocación del presidente sobre la (sacrosanta) seguridad nacional como argumento político para elevar el proteccionismo no pensamos que evite que la Organización Mundial del Comercio (OMC) considere ilegal la medida. Mientras, la UE estudia adoptar medidas frente a la actuación presidencial norteamericana y Canadá anuncia represalias si se concretan los aranceles citados.

En este contexto, ha de comenzar señalándose que nunca ha sido fácil llegar a acuerdos internacionales y menos aún en el campo comercial por sus innumerables repercusiones: económica, financiera, social, laboral, productiva y personal, entre otras. Por ello el nacimiento de un tratado entre la UE y Canadá tampoco lo ha sido, máxime con la ola de neoproteccionismo proveniente de EE UU y su nuevo Gobierno, que han convertido en cenizas el texto del TTIP (Transatlantic Trade and Investment Partnership o Acuerdo Transatlántico de Comercio e Inversión; véase el especial dedicado al mismo en el número dos de *TSN*). Lo cierto es que la globalización no tiene buena prensa, al menos en lo político y lo económico.

Si bien no es la primera vez que la UE firma acuerdos de esta naturaleza (hasta cuarenta y cuatro se han firmado hasta la fecha), el acuerdo con Canadá sí presenta un aspecto innovador más allá

de lo puramente comercial, ya que aborda cuestiones sobre inversiones, contratación pública y servicios. Este tipo de acuerdo se denomina de segunda generación o mixto.

En cifras, el CETA es el tratado de mayor volumen jamás firmado por la UE (la suma de bienes y servicios entre ambas partes supera los 90.000 millones de euros y la inversión europea en Canadá excede los 274.000 millones frente a los 166.000 que invierte Canadá en la UE). Es, por tanto, un buen ejemplo del tipo de tratado y de las ambiciones comunitarias, así como una significativa conmemoración de los sesenta años transcurridos desde la firma del Tratado de Roma.

Desde la llegada de la nueva Administración al Gobierno norteamericano, tanto Canadá como México tratan de reducir su dependencia comercial con EE UU. En este sentido numerosos autores y comentaristas políticos consideran que el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (North American Free Trade Agreement, NAFTA, 1994), firmado entre esos tres países, se halla en horas bajas. Canadá trata de reducir el número de las importaciones de EE UU y en ese propósito la realidad ofrecida por el CETA y la UE son muy oportunas para evitar concentraciones económicas. Por su parte, México es tradicionalmente el tercer socio comercial de Canadá, situación que puede verse afectada por el declive (o nuevo enfoque) del NAFTA propiciado por EE UU. Sin embargo, como veremos, la UE también negocia otro oportuno acuerdo comercial con el gigante hispano.

2. Qué es el CETA y a quién afecta.

Ámbitos objetivo y subjetivo

El Comprehensive Economic and Trade Agreement (en adelante CETA o por sus siglas en español, Acuerdo Económico y Comercial Global, AECG) es un tratado de naturaleza eminentemente comercial firmado entre la Unión Europea y Canadá. Su finalidad esencial es facilitar las exportaciones de bienes y servicios que afectan a ciudadanos y empresas de ambos territorios.

Se trata del acuerdo más ambicioso firmado hasta el momento por la UE y empezó a negociarse en mayo de 2009. Por tanto, las negociaciones se han prolongado por un intervalo superior a los siete años y suponen un hito de la política comercial comunitaria entre este bloque y un miembro del G8. Además, el CETA establece las bases para futuros acuerdos a modo de precedente.

En 1976 la Comunidad Económica Europea firmó con Canadá un tratado comercial y económico de cooperación. Fue seguido en 1990 por la Declaración Transatlántica, así como por la Declaración

Política Conjunta de 1996. Posteriormente es destacable la Cumbre Canadá-UE celebrada en Ottawa en diciembre de 2002. Durante la misma los líderes acordaron impulsar negociaciones para un acuerdo sobre comercio e inversión. En 2004 los dos bloques aprobaron un marco de negociación bilateral que fue retomado en 2009.

El Acuerdo Económico y Comercial Global sigue la estela de otros acuerdos bilaterales entre UE y Canadá, como el de seguridad en aviación civil (2009), el de vinos y bebidas espirituosas (2003) o el veterinario (1999). Canadá ofrece un mercado que supera los treinta y cinco millones de habitantes y una economía de 1,6 billones de dólares.

El acuerdo fue suscrito en Bruselas el 30 de octubre de 2016 y entró parcialmente en vigor el 21 de septiembre de 2017, si bien los Parlamentos nacionales de los países de la UE no lo han ratificado aún. Si alguno de ellos lo rechaza, el tratado podría malograrse. Por el momento los Parlamentos que lo han aprobado son Dinamarca, España, Croacia, Malta, República Checa, Estonia, Portugal y Letonia.

En el Parlamento Europeo la votación de febrero de 2017 obtuvo cuatrocientos ocho votos a favor y doscientos cincuenta y cuatro en contra. Una parte de los socialdemócratas alemanes y franceses se mostraron en contra. Por su parte el Gobierno canadiense dio su aprobación formal el 16 de mayo de 2017.

Constatando ese rechazo, se propulsó un instrumento legal, que después comentaremos, para garantizar que los desacuerdos entre inversores y autoridades se diluciden en un nuevo tribunal público europeo (y no con arbitraje privado), permitiendo de esta forma a las autoridades europeas limitar el concurso de empresas privadas en ciertos sectores, como el sanitario o el educativo.

La UE explica el tratado como un acuerdo que propiciará el comercio entre ambas partes contribuyendo a un crecimiento del empleo y de nuevas oportunidades para las empresas. Es precisamente este rasgo el principal que destaca en una primera lectura: se trata de un tratado dirigido a las empresas con incidencia directa en los particulares.

Sin embargo, por el momento el comercio entre la UE y Canadá representa solo un 0,6% del total de la UE, según datos de 2016. Canadá es el 12.º proveedor comercial de la UE y el 11.º cliente de la UE. Por su parte la UE es su segundo socio comercial, solo por detrás de EE UU. Sin duda estamos ante un instrumento internacional con un afán muy superior a la mera eliminación de barreras aduaneras. De hecho, el texto es calificado como «un nuevo modelo mundial para futuros acuerdos comerciales».

Política y jurídicamente las relaciones bilaterales UE-Canadá se sustentan esencialmente en dos instrumentos: relaciones políticas, y económicas y comerciales.

El acuerdo fue suscrito en Bruselas el 30 de octubre de 2016 y entró parcialmente en vigor el 21 de septiembre de 2017, si bien los Parlamentos nacionales de los países de la UE no lo han ratificado aún

Relaciones políticas

El acuerdo Strategic Partnership Agreement (SPA), rubricado en septiembre de 2014 y que se aplica provisionalmente desde el 1 de abril de 2017, actualiza el acuerdo marco de 1976 entre los dos bloques. Incluye aspectos como el diálogo político, el desarrollo sostenible, la cooperación cultural y la cooperación con organizaciones. El art. 2 de este acuerdo político reafirma a las partes en el respeto y la promoción de los valores democráticos, las libertades fundamentales y los derechos humanos. El texto menciona expresamente un sistema de justicia independiente.

El art. 3 considera que las armas de destrucción masiva son una seria amenaza para la paz y la estabilidad del orden internacional, y se conviene cooperar para limitar su proliferación, con especial mención a las armas de naturaleza química y biológica. Asimismo, las partes acuerdan redoblar esfuerzos en la lucha antiterrorista intercambiando información y colaborando en la mayor medida posible. La lucha contra el blanqueo de capitales y la financiación del terrorismo se expresa en el art. 21 y se complementa con el art. 22, que prevé el cibercrimen.

Una mención aparte merece el detallado art. 23, sobre migraciones, asilo y gestión de fronteras (véase el número cuatro de *TSN*, dedicado a este tema y coordinado por la catedrática Magdalena Martín, que aborda esta cuestión desde muy diversos ángulos). El artículo se centra, básicamente, en las medidas de readmisión de ciudadanos ilegales en territorio canadiense. La clásica protección diplomática y consular, que constituye uno de los pilares del derecho internacional público y que la UE extiende a todos sus ciudadanos, se regula y amplía respecto del territorio canadiense y comunitario en términos de reciprocidad. Bajo este paraguas, Canadá participa en misiones civiles y militares junto a la UE dentro de la Política Común de Seguridad y Defensa con actuaciones conjuntas

en los Balcanes, Ucrania u Oriente Medio (esta medida se recoge a grandes trazos en el art. 7).

La cooperación multilateral que incluye organizaciones internacionales se plasma en el art. 8, donde se cita entre otras a la OCDE y la OTAN. Como reflejo de ello, sabido es que Canadá firmó desde un inicio (2016), al igual que el bloque de la UE, el estándar de intercambio automático de información tributaria conocido como CRS y suscribe todas las medidas antielusión fiscal tanto para personas físicas como jurídicas (iniciativa BEPS). De hecho, la importancia de tales normas se remarca al dedicarle el texto todo su art. 11. Otra faceta de la cooperación es la judicial, plasmada en los arts. 18 y 20, que supone un complemento muy necesario a la anteriormente descrita.

El art. 10 nos conecta directamente con el CETA al consagrar la promoción del libre comercio y la inversión según las reglas de la OMC. El desarrollo previsto por las partes ha de ser sostenible (art. 12), es decir, que considere a las futuras generaciones y que no comprometa el medio ambiente, pero además deberá presentar rasgos de transparencia y efectividad. Menciones a la energía y el cambio climático aparecen igualmente como preocupaciones del tratado. Se recuerdan los lazos culturales e idiomáticos entre ambas partes y se compromete el fomento de los mismos.

Otro aspecto de capital importancia y máxima actualidad es la privacidad de los datos personales de los ciudadanos de ambas partes (art. 25). En tal sentido, aunque el texto no lo cita de manera expresa, la regulación del Reglamento General de Protección de Datos (RGPD) 2016/679¹ del Parlamento Europeo y del Consejo consagra un nuevo tratamiento aplicable a todos los ciudadanos de la UE independientemente de dónde se ubique la empresa que realice la gestión sobre los datos; es decir, empresas con sede en Canadá (y Estados Unidos) se verán sujetas al cumplimiento de este reglamento, que entró en vigor en 2016 y es de aplicación desde el 25 de mayo de 2018.

Relaciones económicas y comerciales: el acuerdo CETA

Esta estructura bicéfala se complementa con diversos acuerdos sectoriales ya citados, como los alcanzados sobre vinos, pasajeros aéreos y seguridad aérea.

Volviendo al CETA, entre sus funciones básicas, recogidas a lo largo de sus más de 1.600 páginas, destacamos:

– Aumento de competitividad de las empresas de ambos territorios.

– Apertura de los mercados de ambas zonas con beneficio de los consumidores (en concreto nuevas oportunidades para agricultores y alimentos).

– Reducción de costes exportadores.

– Ayuda a las pequeñas empresas a exportar en mayor medida.

– Dotación de un marco de estabilidad y seguridad jurídica a los inversores de Canadá y la UE.

– Finalización de la obligatoriedad de duplicar ensayos en ciertos campos.

– Facilitación de la presencia de técnicos de mantenimiento significativamente importantes en campo de equipos, maquinaria e informática.

– Protección de innovadores, artistas y creadores de la UE.

– Protección de los derechos laborales y medioambientales de ambas partes.

En cuanto a cifras generales, el AECG implica la eliminación del 99% de los impuestos de aduanas comunitarios sobre los productos canadienses y del 98,6% de las tarifas canadienses sobre productos europeos. En el caso de Canadá estos impuestos suponen 400 millones de euros al año. Sin duda representa una mejora en la competitividad de los productos europeos en suelo canadiense. En el caso de los productos industriales, la eliminación completa de aranceles se alcanzará al cabo de siete años desde la entrada en vigor del tratado e idéntica situación se producirá sobre los productos pesqueros.

Nos ha llamado la atención la existencia de un extenso y detallado apartado dedicado al sector público. Sin duda, estamos ante uno de los aspectos sobre los que anticipamos mayor polémica, ya que permitirá a las empresas de la UE competir para lograr contratos públicos en Canadá y viceversa. No se ofrecen cifras que cuantifiquen el volumen de contratación en cada una de las partes. Sería deseable una mayor transparencia al respecto y una mayor concreción en los sectores públicos, si bien sí se regula que la información sobre licitaciones en Canadá se publique en una sola web que facilite su gestión y seguimiento, especialmente por parte de las empresas pequeñas.

Entre los ámbitos a los que no afecta el tratado podemos destacar ciertos servicios públicos donde los Estados miembros podrán mantener sus monopolios o sectores donde no se obliga a la privatización (capítulo 19). Se incluye un ambicioso capítulo sobre empresas de propiedad estatal que mantienen un tratamiento similar. En suma, se mantiene y matiza la opción de mantener servicios públicos regulados y subvencionados.

Otro de los sectores con mayor impacto es el agroalimentario, donde una cifra superior al 92% de los productos comunitarios podrá acceder a Canadá sin pagar impuestos. A destacar que el con-

¹ http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=uriserv:OJ.L_.2016.119.01.0001.01.SPA&toc=OJ:L:2016:119:TOC

sumidor medio canadiense tiene un alto nivel de ingresos para la adquisición de tales productos. Por consiguiente, vinos, quesos, frutas y verduras tendrán un mayor mercado. Conviene recordar que la UE es el mayor exportador mundial de quesos.

Sobre la pesca, esta ha de basarse en un modelo sostenible sustentado en dos pilares: medidas de vigilancia y control, y la supervisión de la lucha contra la pesca ilegal. Sin embargo, el acuerdo no abre el mercado en cuanto a las aves de corral y los huevos, y limita mediante cupos las cantidades a la carne de vacuno y porcino o los lácteos.

Especialmente orientado a las empresas pequeñas y para que, en general, cualquiera pueda operar, estas deben obtener el llamado certificado de evaluación de conformidad, acreditativo de que la empresa ha cumplido con normas y reglamentaciones técnicas así como de salud y protección al consumidor y medio ambiente. Los sectores donde es exigible este certificado son:

- equipos eléctricos y de radio
- equipos de medición
- juguetes
- maquinaria

De tal suerte, un organismo de evaluación de conformidad de la UE podrá someter a ensayo productos europeos para su exportación a Canadá según normas canadienses y viceversa. Además, se crea un foro de cooperación que aglutina a los organismos reguladores de ambas partes en el que se intercambia información al respecto. Este foro regulatorio no cambia la regulación existente ni desarrolla ninguna nueva, solo proporciona asistencia y consejo a los distintos reguladores.

Otra afirmación significativa, en la documentación que la UE publica en su web, es aquella que realiza al señalar: «El libre comercio no implica rebajar o modificar las normas europeas que protejan la salud y la seguridad de las personas, los derechos sociales, los derechos del consumidor y el medio ambiente»; es decir, que el AECG no cambia el tratamiento de estas materias en la UE.

La movilidad de los trabajadores también se facilita en ciertos supuestos, como abogados, arquitectos o contables. En conexión con esto, el acuerdo establece un marco de reconocimiento mutuo de cualificaciones profesionales.

Respecto a las inversiones, se dota de un entorno de mejor clima, evitando discriminaciones entre inversores nacionales o extranjeros y posteriores restricciones a la participación extranjera en el capital social de las empresas.

Llegamos en este punto al controvertido Sistema de Tribunales de Inversiones o tribunales de arbitraje entre Estados y empresas privadas, que ya fueron polémicos en el TTPI y que aquí incluyen medidas para proteger inversores tratando de no afectar al

interés público que defiende cada Estado. Estos tribunales se articulan en torno a estos principios:

- Son públicos.
- Se componen de jueces y profesionales independientes.
- Aplican transparencia en sus procesos al ser públicos, tanto audiencias como documentos.
- No se basan en tribunales temporales.

Pero en nuestra opinión dos factores son los que determinan un carácter más garantizador sobre su funcionamiento:

- De una parte, los motivos de los inversores para denunciar a un Estado se hallan tasados.
- De otra, se impide que los Estados se vean abocados a pagar daños y perjuicios a inversores o deban modificar la legislación.

Complementariamente se crea un instrumento interpretativo conjunto como documento jurídicamente vinculante que atañe no solo al nuevo Sistema de Tribunales de Inversiones, sino a los servicios públicos, los derechos laborales y la protección del medio ambiente, sin olvidar el derecho de los Gobiernos a regular en interés público.

Constatamos la sensación, en la lectura de esta parte del acuerdo, no solo de la preocupación de las autoridades comunitarias sobre este particular, sino de que se pretende lanzar este sistema como medio de resolución de controversias en toda la UE; de hecho, el arbitraje tiene jurídicamente mayor tradición en los sistemas anglosajones que en los continentales y por causa de su celeridad se está imponiendo, al menos, en el ámbito empresarial. El tiempo dirá si se convierte en realidad este procedimiento para la solución de controversias sobre inversiones.

La propiedad intelectual es objeto asimismo de tratamiento por parte del acuerdo y, en concreto, conformará las normas canadienses a la legislación de la UE sobre protección de nuevas tecnologías y gestión de derechos digitales, al tiempo que mejorará el sistema canadiense sobre patentes de productos farmacéuticos, la lucha contra la piratería y la falsificación de productos (capítulo 20, uno de los de mayor extensión del acuerdo).

En el plano social, el acuerdo potencia el papel de la sociedad civil (sindicatos, organizaciones empresariales y de consumidores) al conferirle un rol en la consulta para la solución de diferencias y, significativamente, sobre los derechos laborales y el medio ambiente.

Evolutivamente, como hemos comentado, el tratado ha de pasar dos etapas antes de entrar en vigor, concretamente el mencionado consentimiento del Parlamento Europeo para la aplicación provisional y la aprobación por cada Parlamento nacional. Esa aplicación provisional implica la eficacia de los acuerdos exclusivos (la mayor parte del texto) en-

tre ambas partes y quedan pendientes los acuerdos mixtos cuya ratificación nacional puede tardar años. Entre los contenidos que no entran en aplicación pueden citarse la protección de inversiones, el Sistema de Tribunales de Inversiones y un artículo sobre la grabación con videocámaras de mano.

El acuerdo potencia el papel de la sociedad civil al conferirle un rol en la consulta para la solución de diferencias y sobre los derechos laborales y el medio ambiente

Un análisis de volúmenes por miembros determina que el Reino Unido es el primer socio comercial en exportaciones de Canadá en la UE, si bien en claro retroceso desde 2013: el volumen de 13.555 millones de dólares se reduce hasta 12.400 en 2015. Le siguen Alemania, Francia, Bélgica y Holanda con volúmenes muy similares, en torno a los 3.000 millones. España ocupa el octavo lugar con 931 millones.

En el plano político, la UE y Canadá celebraron en Bruselas el 4 de diciembre de 2017 la primera reunión del Comité Ministerial Mixto UE-Canadá, con el firme compromiso del multilateralismo y el apoyo al orden multilateral basado en normas y cimentado en valores democráticos. En tal sentido, la nota de prensa recuerda que Canadá y la UE mantienen «una asociación estratégica progresiva y dinámica», y que son «socios con ideas totalmente afines». Por tanto, este compromiso excede lo comercial (CETA) y traslada al plano político internacional las buenas relaciones entre ambas partes con el firme objetivo de mejorar la coordinación de política exterior y abordar retos y oportunidades mundiales de manera conjunta. El ya citado Strategic Partnership Agreement (SPA) o Acuerdo de Asociación Estratégico UE-Canadá (5 de agosto de 2016) es el instrumento político y legislativo que completa el acuerdo comercial CETA y que genera una alta expectativa en las relaciones internacionales de la UE con países de fuera de su entorno, pero con cimientos políticos y sociales compartidos.

Canadá participa simultáneamente con las otras diez naciones en la asociación transpacífica (TPP) tras el rechazo del acuerdo por parte estadounidense.

se. Al mismo tiempo se prepara para firmar tratados de libre comercio con India, Japón, China y Turquía, entre otros.

Como aspecto curioso relativo al medio ambiente, el CETA tendrá impacto en la política ártica de la UE, que protagonizan especialmente Finlandia, Suecia y Dinamarca (Groenlandia) a través del Consejo Ártico, donde también se encuentra presente Canadá. Se pretende extender la política citada para reforzar la cooperación haciendo que se amplíe e incluya a la población indígena de estos territorios.

3. Análisis de su contenido

El capítulo 1 trata las definiciones y disposiciones generales de lo que incluye el ámbito geográfico del tratado y hace referencia a otros acuerdos, como el mundial del comercio, y los derechos y obligaciones de las partes.

El trato nacional y el acceso de las mercancías al mercado figuran en el capítulo 2. En él se describen los derechos de aduana, impuestos y tasas de importación de mercancías entre las partes que se eliminan o reducen. No debe obviarse que las reglas sobre el origen de los productos se ven afectadas por esta nueva regulación, de manera que se incluyen provisiones obligatorias para que las compañías de ambos territorios confirmen la procedencia de sus productos.

Algunos sectores que la web comunitaria cita son el vino, los quesos, las frutas y hortalizas o el café. En todos los casos el acuerdo reduce o elimina aranceles, lo que permite que las empresas de ambos lados del Atlántico puedan ofrecer sus productos a precios más competitivos en el mercado. El proceso de autorización para exportar se simplifica y acelera, lo que redundará en el precio igualmente y en el consumo. Los acuerdos específicos sobre vino y bebidas espirituosas de 2003 entre ambas partes quedan incorporados al CETA, lo que afectará e incluirá al nuevo mecanismo de resolución de disputas al respecto.

Existe una mención específica a las indicaciones geográficas o, como las conocemos en España, las denominaciones de origen; así, el tratado enumera una lista de ciento cuarenta y tres nombres de alimentos y bebidas que son más vendidos. Tras su entrada en vigor, estos productos serán protegidos de imitaciones y evitarán el riesgo de ser considerados un nombre genérico en suelo canadiense. En suma, estas indicaciones geográficas refuerzan la posición competitiva de los productos afectados evitando que se le añadan expresiones tales como «estilo...» o «tipo...». Toda aquella confusión que pueda crear en el consumidor dudas sobre el ver-

dadero origen territorial del producto ha de ser evitada. Sin embargo, lo realmente novedoso de este principio viene cuando se afirma que, por primera vez en la historia del *common law* canadiense, una desviación o modificación del principio jurídico «el primero en el tiempo tiene mejor derecho» ha sido objeto de negociación. Se citan como ejemplos el *foie de canard* del Perigord francés, el *prosciutto* de Parma o el queso *feta* griego. La realidad muestra que las indicaciones geográficas de los productos suelen aportar valor y distinción al consumidor y, por supuesto, al productor, pudiendo ser un factor relevante en el precio. Por tanto, la protección internacional de estas denominaciones geográficas es un principio económico del comercio en términos de internacionalización. A destacar que la eliminación de aranceles por las importaciones de bienes entrará en vigor gradualmente durante tres, cinco y siete años para la mayoría de productos, dándose una negociación específica para productos agrícolas, que presentan mayor complejidad como alternativa a la liberalización completa que esboza el acuerdo.

Otro aspecto regulado son los controles que se imponen para proteger derechos de ambas partes en este ámbito importador. El capítulo 3 detalla las soluciones comerciales, los derechos y compromisos asumidos dentro del marco general de la Organización Mundial del Comercio (OMC). El capítulo incluye normas de transparencia sobre prácticas comerciales desleales (prácticas antidumping) y mecanismos sobre intercambio de información al respecto. Como muestra de esa transparencia, la Comisión Europea ha detallado en su informe *The Economic Impact of the Comprehensive Economic and Trade Agreement* el proceso de contratación del sector público canadiense aportando cifras de volumen y localizaciones geográficas en territorio canadiense en los períodos 2009 a 2015.

Las medidas sanitarias y fitosanitarias se abordan a lo largo del capítulo 5 y se aplican a los animales y productos de origen animal y vegetal. El capítulo 6 racionaliza los procedimientos aduaneros, la seguridad y la sostenibilidad arancelaria. En conexión directa, las subvenciones se regulan en el capítulo 7, partiendo del acuerdo de no subvencionar las exportaciones de productos agrícolas entre los mercados de las dos partes firmantes. El ya citado asunto de las inversiones, vital en el tratado, se regula en el capítulo 8: explica cómo se eliminan barreras a la inversión y al capital extranjero, así como la movilidad de ese capital entre las dos zonas firmantes del tratado. Simultáneamente contiene la regulación del polémico y complejo Sistema de Tribunales de Inversiones (STI). Técnicamente es el artículo clave y de mayor complejidad por lo diverso y los conceptos que aborda.

Los servicios y su comercio transfronterizo se tratan en el capítulo 9, que incluye servicios jurídicos, contables, transporte, telecomunicaciones y turismo. Ambas partes garantizan un acceso justo y equitativo a los mercados de servicios. Ha de señalarse que el 80% del comercio mundial se mueve a través del transporte marítimo, por lo que cualquier regulación que afecte a este campo logístico es esencial. La ruta Montreal-Halifax queda liberalizada y se potenciará su uso. Al mismo tiempo se recuerda que la UE es líder mundial en operaciones de dragado y que Canadá está interesado en potenciar estas actuaciones en su territorio, ya cubiertas por el paraguas liberalizador del CETA.

El capítulo 10 regula la estancia temporal de personas físicas con fines empresariales y las cualificaciones profesionales aparecen en el 11. Esta posibilidad ha generado un fuerte rechazo en algunos agentes sociales que estiman que podría perjudicar al trabajador europeo, ya de por sí castigado en los últimos años por el mercado laboral y por una profunda crisis de empleo y competitividad. El tratado supone una ventaja para empresas que prestan servicios postventa de maquinaria exportada o de software de TIC, o que fabrican productos complejos que requieren tales servicios postventa, como instalación o mantenimiento de maquinaria. El acuerdo permite que sean las asociaciones profesionales reguladas (médicos, arquitectos, abogados, etcétera) las que inicien los procesos negociadores para la homologación de títulos y características de adecuación para el ejercicio profesional. Las disposiciones para facilitar la circulación de personas pueden ser especialmente beneficiosas para pequeñas y medianas empresas, ya que no suelen tener capacidad para operar sobre el terreno prestando directamente el servicio. La estancia tipo regulada es de doce meses.

Los servicios financieros (que incluyen la banca y las aseguradoras) aparecen tratados en el capítulo 13. La supervisión de estos sectores es una de las mayores preocupaciones de las autoridades, por otra parte reiterada en el caso de los reguladores comunitarios. No se tratan los ámbitos de pensiones y seguridad social. Ha de estudiarse toda esta parte en conexión con el capítulo 16, que aborda el comercio electrónico y los pagos por Internet del consumidor.

Los servicios portuarios y el comercio marítimo se establecen en el capítulo 14. Nos atrevemos a aventurar que el contenido del capítulo 15 sobre telecomunicaciones (redes, servicios y proveedores) será muy discutido y podría plantear dificultades y polémicas por ser un sector estratégico clave. La prohibición de cárteles y abusos de posición dominante de las empresas surge en el capítulo 17.

Los derechos de la propiedad intelectual (capítulo 20) revisten especial significación y siguen en su

regulación lo prescrito por la OMC. Se pone de manifiesto la dificultad regulatoria sobre este extremo y, en especial, sobre el *copyright*, si bien se concluye que una adecuada protección redundará en un mayor clima innovador para nuevos productos. Se van a seguir los textos legales de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (WIPO) relativos al tratamiento de los derechos para protección de trabajos digitales en el ámbito de la creación artística (cine, pintura, fotografía, literatura, etcétera) y en especial su divulgación a través de Internet.

El comercio y desarrollo sostenible con especial protección al medio ambiente se reconocen en el capítulo 22. En esta línea, CETA contiene disposiciones sobre el compromiso con los estándares internacionales sobre trabajo (incluyendo el respeto a la regulación y convenios emanados de la Organización Internacional del Trabajo, OIT). Al mismo tiempo se resguarda el derecho de cada parte del acuerdo a regular áreas de trabajo que consideren necesarias. No se descuida tampoco el compromiso en la conservación del medio ambiente y, en especial, recursos naturales tales como los bosques y la pesca. Nos resulta llamativa la mención, como valor, del seguimiento de las mejores prácticas en desarrollo sostenible como la responsabilidad social corporativa y, en especial, a los textos de la OCDE en sus guías para empresas multinacionales.

Las normas laborales establecidas por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) se garantizan a lo largo del capítulo 23. En concreto, el 23.8.4 y el 24.13.5 prevén el establecimiento en cada parte de mecanismos consultivos internos mediante grupos de trabajo compuestos por los distintos agentes sociales. Estos grupos pueden elevar sus opiniones y emitir recomendaciones concernientes a cualquier aspecto de los capítulos 23 y 24. Se abre un período, que finaliza el 8 de marzo, para que cualquier organización que quiera participar en estos grupos, y cumpla criterios de competencia y conocimiento del tema, pueda presentarse a formar parte de los mismos. La transparencia y el carácter benéfico de la organización son requisitos básicos de participación (sindicatos, organizaciones empresariales, ONG, etcétera).

Dos materias ocupan el capítulo 25: la silvicultura y la ciencia, en cuyo desarrollo acuerdan colaborar las partes firmantes.

Dignas de mención por su importancia y su peso específico en el sector industrial son las medidas contenidas respecto a los vehículos a motor y, en particular, los coches. Se trata de la primera vez que un país norteamericano reconoce unilateralmente la equivalencia de una serie de estándares internacionales sobre vehículos a motor.

La solución de diferencias es el objetivo del capítulo 29, cuya redacción nos parece esencial, ya que

regula el recurso de ambas partes para la resolución de controversias mutuas con la opción del recurso a un mediador independiente para supervisar el proceso, que concluirá con un laudo arbitral.

Por último, el capítulo 30 aborda las disposiciones finales, entre las que se incluyen aspectos relacionados, entre otros, con derechos privados, circulación de capitales y balance por cuenta corriente.

El acuerdo concluye con los anexos, que detallan casos particulares de aplicación tanto en materia como en países; se trata de ciertas excepciones y matices terminológicos necesarios para la correcta aplicación del acuerdo.

4. Relaciones entre UE, Canadá y EE UU

Como colofón, recordar que a finales de 2014 se firmó entre España y Canadá un protocolo que modificaba el «Convenio para evitar la doble imposición y prevenir la evasión fiscal en materia de impuestos sobre la renta y sobre el patrimonio». El convenio, que impulsaba el comercio y la inversión entre España y Canadá, databa de 1980.

No solo, por tanto, regula y actualiza aspectos fiscales y recaudatorios, sino que busca dinamizar los flujos económicos existentes entre las partes. El acuerdo revisado está en sintonía con la legislación internacional (OCDE y G20) para luchar contra la evasión fiscal mediante mecanismos que potencian la transparencia y el intercambio automático de información tributaria.

Respecto a España, Canadá ocupa el puesto número veinte entre los mayores socios comerciales fuera de la UE. Exportamos por valor de 1.400 millones a Canadá e importamos por valor de 900 millones de euros. Por sectores, las mercancías son el mayor contingente que se verá afectado positivamente al desaparecer, tal y como hemos explicado, los derechos de aduana en prácticamente la totalidad de las exportaciones y en especial los productos farmacéuticos, la maquinaria eléctrica y los vinos. A destacar entre la lista de alimentos españoles con distintivo geográfico protegidos por el AECG, los aceites (Antequera, Baena, Priego o Estepa, entre otros), el jamón de Guijuelo y Huelva, el queso manchego, el turrón de Alicante o los cítricos de Valencia.

Otro aspecto que no ha de olvidarse es la potente relación comercial entre EE UU y Canadá y cómo va a influir en la vida y aplicación del tratado CETA. En esa línea argumental algunos analistas se aventuran a indicar que a través de Canadá y su relación comercial preferente con EE UU puede abrirse, hasta cierto punto, una vía de entrada a los productos americanos en la UE, ahora que se confirma el encallamiento del TTIP entre los dos

bloques económicos y comerciales más poderosos del mundo, con permiso del mundo asiático.

Los detractores del CETA estiman que el PIB de la UE puede descender entre un 0,5% y un 1% tras la firma del acuerdo, y que aportará una caída del empleo superior a las 200.000 personas en territorio comunitario hasta el 2023, presionando a la baja los salarios. Pese a esto, la crítica que nos parece más preocupante es la relativa a la pérdida de soberanía democrática que puede conllevar su aprobación al tiempo que limita el margen de maniobra de los Gobiernos nacionales. En resumen, se piensa que las grandes beneficiadas de este acuerdo podrían ser las multinacionales frente a los trabajadores y sus derechos, el sector público y el medio ambiente.

Lo cierto es que el TTIP y el CETA se asemejan, pero no son iguales. Mientras en el tratado con EE UU se pretendía homogeneizar normas frente al mercado asiático, el CETA presenta un grado de estandarización menor, pues siguen predominando normas nacionales frente a la regulación del tratado, buscando siempre igualar mediante cooperación negociadora.

Pascal Lamy, exdirector de la Organización Mundial del Comercio (OMC), ha señalado gráficamente que mientras en el CETA un 80% de su contenido regula producción y un 20% es regulación, por contra en el TTIP es justo al revés. Sin embargo, se aprecia desconfianza no solo en el Parlamento Europeo, sino en parte de la ciudadanía, que recela de la intención y resultados del CETA, pues lo considera hasta cierto punto un embajador del TTIP; el tiempo dará y quitará razones y recelos.

Por otra parte, a finales de febrero la UE anunció, a través de la comisaria europea de comercio, Cecilia Malmström, la preparación de una revisión sobre el acuerdo comercial firmado en 2010 entre México y la UE. Se estima que en el primer semestre del año se concluya un borrador del texto que incluirá el controvertido asunto de la industria automovilística. El mayor escollo proviene del hecho de que hasta un 65% de componentes de vehículos en México proceden de Estados Unidos de América y se pretende evitar que este acuerdo sea un «caballo de Troya» para la entrada de facto de productos USA en la UE.

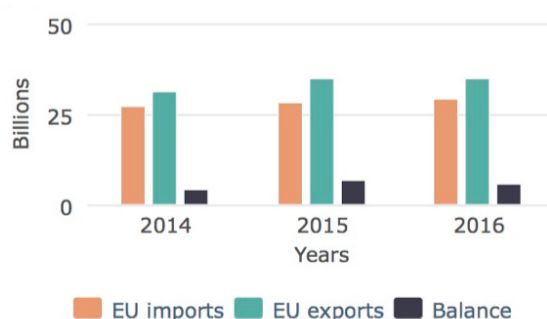
5. Conclusiones

En cualquier caso, luchar contra la globalización tiene hoy poco sentido y es mantener posturas de cierto atraso. Cierto es que el progreso que estos acuerdos puedan aportar a la UE está por demostrar en una ciudadanía aún castigada por los efectos de una crisis brutal originada en EE UU. Por

ello, quizás sea osado regular sectores hasta el momento sagrados o intocables dentro de lo público; pero también podría decirse que sin innovación no se puede continuar y que tampoco cabe optar por la autarquía europea (en)cerrándonos frente a competidores que no tienen ni estándares ni reglas claras como son los asiáticos, que avanzan a pasos agigantados. Esta última consideración nos hace ser optimistas-realistas sobre el tratado y su futuro, aunque nos mantengamos vigilantes sobre los aspectos sociolaborales que el acuerdo conlleva. Una adaptación progresiva podría ser una solución que demostrase a los ciudadanos de ambas partes las bondades conseguidas por la nueva regulación y sus logros.

Otra consideración es que, sin este tipo de iniciativas, pese a los riesgos que entraña, la UE no puede avanzar hacia sus logros y que siempre es más sencillo negociar con países de la esfera occidental que con otros entornos.

EU-Canada: Trade in goods



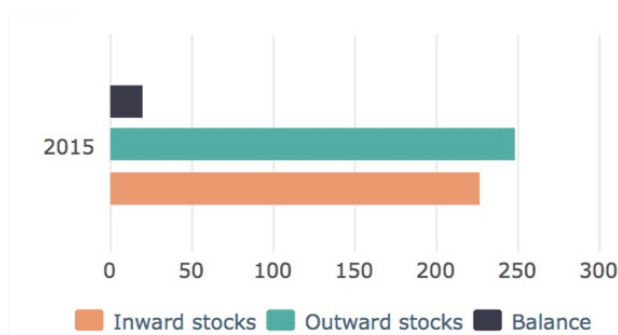
Fuente: Comisión Europea, 15 de febrero de 2017 (www.ec.europa.eu).

EU-Canada: Trade in services



Fuente: Comisión Europea, 15 de febrero de 2017 (www.ec.europa.eu).

EU-Canada: Foreign direct investment



Fuente: Comisión Europea, 15 de febrero de 2017 (www.ec.europa.eu).

Fuentes y bibliografía

- Abellán, L.: «Por qué es controvertido el CETA», en *El País*, 22 de junio de 2017.
- Cepillo Galvín, M. A. (2008): *Política comercial europea y preferencias arancelarias*. Madrid: Dykinson.
- Comisión Europea (2017): «El AECG explicado», en http://ec.europa.eu/trade/policy/in-focus/ceta/ceta-explained/index_es.htm
- Comisión Europea (2018): «El AECG capítulo a capítulo», en http://ec.europa.eu/trade/policy/in-focus/ceta/ceta-chapter-by-chapter/index_es.htm
- Consejo Europeo, Consejo de la Unión Europea (2017): «Reunión del Comité Ministerial Mixto UE-Canadá, 4.12.2017», en <http://www.consilium.europa.eu/es/meetings/international-ministerial-meetings/2017/12/04/>
- Council of the European Union (2016): «Strategic Partnership Agreement Between the European Union and its Member States of One Part and Canada of the Other Part. 5368/2/16», en *Eur-lex*. Bruselas: agosto de 2016.

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52015JC0010>

- Deblock, C. y Rioux, M. (2011): «From Economic Dialogue to CETA», en *International Journal*, pp. 39-56.
- D'Erman, V. (2016): «Comparative Intergovernmental Politics: CETA Negotiations Between Canada and the EU, Politics and Governance», vol. 4, n.º 3, pp. 90-99.
- European Commission (2013): *Impact Assessment Report on the Future of the EU-US Trade Relations*. Estrasburgo.
- European Commission (2017): *The Economic Impact of the Comprehensive Economic and Trade Agreement (CETA). An Analysis Prepared by the European Commission's Directorate-General for Trade*. Bruselas: Unión Europea.
- European Commission and the Government of Canada (2008): *Assessing the Costs and Benefits of a Closer EU-Canada Economic Partnership*. Estrasburgo.
- Government of Canada (2015): «Cheese By Variety». *Canadian Dairy Information Centre*. Diciembre de 2015.
- IMF (2016): «The Impact of the Trade Agreements, New Approach, New Insights», en *IMF Working Paper*, WP/16/117. Washington DC.
- Leblond, P. (2016): «CETA and Financial Services: What To Expect?». *Centre for International Governance Innovation*, n.º 91.
- Melo Araujo, B. A. (2014): «The EU's Deep Trade Agenda: Stumbling Block or Stepping Stone Towards Multilateral Liberalisation?». *European Yearbook of International Economic Law*, pp. 263-284.
- OECD (2015): *Regulatory cooperation and EU Trade Agreements*. Octubre de 2015.
- Remiro Brotóns, A. (2010): *Derecho Internacional*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Segura Serrano, A. (2015): «El acuerdo de libre comercio entre la UE y Canadá (CETA): Una evaluación de la política comercial de la UE», en *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*.
- Tena García, J.; Gorriz Waddington, J. y García Lorenzo, M. (2013): «El nuevo acuerdo económico y comercial reforzado entre la Unión Europea y Canadá», en *ICE*, pp. 51-65.

MITO Y POESÍA EN LOS ENCUENTROS DE ESPAÑA E IRLANDA

Myth and Poetry in the Encounters
of Spain and Ireland

Patricia Trainor de la Cruz

Universidad de Málaga (España)

El secular vínculo entre España e Irlanda nace con la leyenda irlandesa de unos antepasados de origen ibérico (Galicia) y se forja en una magia y disfrute de la vida irlandesa ajena a otros pueblos del norte. La historia sellaría con relaciones amistosas esta conexión y prueba de ello son las ayudas de España contra el enemigo inglés y el impacto de la emblemática «huida de los nobles», de cuya acogida y posterior integración son testigos los importantes apellidos irlandeses de tantos personajes ilustres en nuestra historia moderna y hasta nuestros mismos días como O'Donnell, O'Neill, O'Reilly, O'Higgins, O'Shea, etcétera, en muchas partes de España. Una de las calles más importantes de Madrid es la calle O'Donnell, en honor de Leopoldo O'Donnell, un descendiente del clan O'Donnell que fue primer ministro de España. Alejandro O'Reilly fue gobernador español de Luisiana en América y luego comandante general de Andalucía y gobernador de Cádiz. Ambrosio O'Higgins fue gobernador de Chile y luego virrey de Perú. Paloma O'Shea, viuda de Emilio Botín, también es descendiente de otro clan irlandés, el clan O'Shea.

The ancient link between Spain and Ireland begins with an Irish legend which traces the origins of the Irish back to Galicia in northwest Spain. This link, forged by magic and an enjoyment of life, is unmatched by any of the other northern countries. The close relationship has been strengthened throughout history and evidence of this is the help given by Spain to Ireland in their fight against the English enemy. The emblematic impact of the «flight of the earls» and the unprecedented welcome bestowed on them and their integration into Spanish life is witnessed by the number of important Irish surnames of illustrious celebrities in modern history and even today. Names such as O'Donnell, O'Neill, O'Reilly, O'Higgins, O'Shea, etc. are found in many parts of Spain. One of the most important streets in Madrid is «calle O'Donnell», named in honour of Leopoldo O'Donnell, a descendent of the O'Donnell clan who was prime minister of Spain. Alejandro O'Reilly was the Spanish governor of Louisiana in America and later commander general of Andalusia and governor of Cadiz. Ambrosio O'Higgins was governor of Chile and later viceroy of Peru. Paloma O'Shea, widow of Emilio Botín, is also a descendent of another Irish clan, the O'Shea clan.

Palabras clave

España, Irlanda, mito, leyenda, celtas, armada, bodegas

Keywords

Spain, Ireland, myth, legend, celts, army, wineries

No cabe duda de que España es el país favorito de los irlandeses para veranear. Aer Lingus y Ryanair se frotan las manos por la avalancha de clientes que llenan sus aviones y no solo en verano. Muchos irlandeses quieren escapar del frío y la lluvia en el invierno, y algunos afortunados tienen un apartamento en la Costa del Sol. Pero también esos aviones se llenan de españoles que quieren visitar Irlanda. Cuando se oye más español que inglés en Dublín se sabe que ha llegado el verano. Miles de estudiantes españoles vienen a aprender inglés y no cabe duda de que se encuentran como en casa con la gente de Irlanda, donde comparten ese disfrute por la música, el canto y el baile y ese afán de pasarlo bien. Hay una gran afinidad entre los españoles y los irlandeses, y quizá es porque hay una leyenda irlandesa que dice que nuestros antepasados procedían de Iberia y llegaron a Irlanda hace más de dos mil años.

La historia nos dice que los celtas tienen sus orígenes en el este de Europa y que cruzaron del este al oeste; algunos permanecieron en Francia, Bélgica y España, para pasar después a las islas británicas. Según la leyenda, los que llegaron a Irlanda venían del norte de España, de Galicia, y aunque la lengua celta ha desaparecido en Galicia, hay otra lengua que ha sobrevivido, la lengua de la música, que une a todos los celtas hoy día. Hay una magia forjada por la historia, la magia que pervive en nuestra música y en nuestra cultura profunda, que tiene sus raíces en los cuentos y leyendas de los tiempos de antaño.

La leyenda que he mencionado antes nos cuenta cómo Ith, el hermano del rey Mil de Galicia, se emocionó un día al ver desde su puesto de observación en lo alto de la torre de Breogán lo que parecía una tierra muy distante. Quería lanzarse inmediatamente a descubrir esa tierra que había aparecido en la niebla, pero no había mucho entusiasmo entre la gente de la corte para acompañarle. Pensaron que seguramente era una formación de nubes y no una tierra lo que Ith había visto. Pero Ith estaba convencido y al final reunió una tripulación para acompañarle en ese peligroso viaje. Fue un viaje largo, pero al final vieron tierra: la costa de Irlanda, porque era Irlanda lo que él había visto. Ith se alegró muchísimo y pensó que era una tierra maravillosa, toda verde, con lagos llenos de peces, bosques llenos de frutas y grandes praderas con pájaros y abejas que daban una miel deliciosa. Parecía un paraíso. Por eso no podía comprender que la gente que vivía en esa tierra estuviera en guerra.

Quienes entonces vivían allí eran los tuatha dé danann, una tribu con poderes mágicos. Ith se fue a hablar con los jefes de la tribu y ayudó a hacer la paz entre ellos, diciendo que no tenía sentido estar en guerra en una tierra tan rica en todos los sentidos

y que deberían compartirla, ya que había más que suficiente para todos. Hicieron la paz y la guerra terminó, pero los jefes se pusieron a pensar y llegaron a la conclusión de que ese hombre que había llegado de tan lejos y que hablaba con tanta elocuencia sobre las riquezas de la isla era un peligro para ellos y seguramente volvería con un ejército para tomar la isla y apoderarse de ella. Así que decidieron matarle, como efectivamente sucedió. Cuando los marineros españoles lo encontraron muerto se enfadaron mucho y regresaron a toda prisa a España.

El rey Mil había fallecido durante la ausencia de su hermano Ith, así que fue la reina Scotach, la mujer del Mil, quien recibió la noticia de la muerte violenta de Ith. Le causó tanta rabia que organizó un gran ejército para ir en su busca y vengar su muerte. El viaje fue largo y la furia de los milesios aumentaba a cada milla. Los tuatha dé danann, al verlos llegar, se asustaron y usaron sus poderes mágicos para provocar una gran tormenta e impedir el desembarco de los milesios. Estos lucharon contra la tormenta, pero la magia de los tuatha dé danann era muy fuerte. Solo cuando el poeta Amergín, uno de los líderes de los milesios, invocó al espíritu de Irlanda para recibir su ayuda, la tormenta cesó y pudieron desembarcar en la isla. Se desató una gran batalla entre los milesios y los tuatha dé danann. Scotach murió en la lucha, igual que uno de sus hijos. Los otros hijos, Eremon y Eber, se apoderaron del norte y del sur de Irlanda, respectivamente. La parte nordeste fue entregada a Lughaid, el hijo de Ith, el hombre que había «descubierto» esa isla después de haberla visto desde su tan lejana torre de Breogán en La Coruña y que había perdido su vida en ella. ¿Y qué pasó con los tuatha dé danann? Los que no murieron en la gran batalla se ocultaron bajo tierra y así quedaron ocultos para siempre, aunque de vez en cuando salen, normalmente para vengarse de alguien que les ha molestado. Este relato es una de las muchas historias conservadas por los monjes del siglo XI en el *Leabhar Gabhála*, el «Libro de las invasiones» (Marie Heaney, *Over Nine Waves*, 1994).

No hay evidencia escrita de estos acontecimientos. Estos relatos fueron transmitidos verbalmente por los *seanchaí* o «contadores de cuentos» a través de generaciones. Los *seanchaí* son un enlace directo con el pasado y por ello son gente muy apreciada y respetada en Irlanda. En la jerarquía celta el poeta o *file* ocupaba un lugar muy alto. A los celtas les fascinaba el poder de la palabra. Los grandes nobles y las grandes familias tenían sus propios *filí* o poetas. Es gracias a ellos como sabemos algo de la historia de entonces. El *file* sabía todas las palabras y todos los relatos y el orden en que pasaban. En la Irlanda precristiana los *filí* ocupaban un rango muy alto y se relacionaban con la realeza. El

rey podía ser matado en una batalla, pero hubiera sido un sacrilegio, y por lo tanto mucho peor, matar a un *file* o poeta. Muchas batallas entre tribus empezaron con los poetas de cada bando gritando sátiras unos contra otros. Se creía que un *file* tenía el poder de arruinar la cosecha o incluso matar con una sola palabra. Un *file* sabía la etimología de todas las palabras y sabía cómo usarlas para crear el máximo efecto. Era necesario desarrollar una memoria superior para aprender toda la historia, la genealogía y la literatura. Tenía que aprender de memoria todos los relatos, palabra por palabra, sin admitir la más mínima variación. Gracias a esta regla rigurosa, los relatos han variado muy poco a través de los años en su transmisión a todo el pueblo. El ritual del *file*, cuando pronunciaba en voz alta esos relatos, era casi un acto religioso, como si el hecho de repetir esas historias de hechos heroicos, de espiritualidad y de la vida después de la muerte evocara una unión entre el mundo material y el mundo inmaterial con una magia que confirmaba todo aquello en lo que la gente creía. La verdad de los mitos antiguos no está tanto en la fiabilidad de los hechos como en su credibilidad espiritual y psicológica.

Una cosa interesante es que en unas investigaciones recientes se ha visto que el grupo sanguíneo Rh negativo es poco común, pero donde aparece más es en Irlanda y en el norte de España. Así que ¡a lo mejor somos hermanos de sangre!

Estas historias de antaño ocupan un lugar muy importante en la tradición irlandesa y su influencia es evidente en la literatura en escritores como Jonathan Swift –el autor de *Los viajes de Gulliver*–, Bram Stoker –*Drácula*–, James Joyce, Oscar Wilde, William Butler Yeats, que ganó el Premio Nobel de Literatura en 1923, George Bernhard Shaw, que lo ganó en 1925, Samuel Becket, que también lo ganó en 1969, y más recientemente Seamus Heaney, que lo obtuvo en 1995. Irlanda ha ganado el Premio Nobel de Literatura en cuatro ocasiones.

Otro encuentro triste tuvo lugar en 1588, cuando más de veinte buques de la Armada Invencible naufragaron en las rocas que bordean la costa de Irlanda. Se ahogaron más de mil personas y a los que pudieron llegar a tierra los mataron brutalmente los soldados ingleses, que los estaban esperando. Algunos marineros españoles lograron escapar y tuvieron la suerte de encontrar ayuda en sus «hermanos» irlandeses. Es verdad que, desde tiempos tempranos, había estrechos lazos comerciales entre España e Irlanda. Hacia finales del siglo XVI el comercio estaba bien establecido e incluso había informes en la corte de Felipe II de que mucha gente en las zonas costeras irlandesas hablaba español debido a los contactos frecuentes con los barcos que venían de España. Solo hay que leer los relatos

de individuos como Francisco de Cuéllar, capitán del buque *Juan de Sicilia*, en la carta que escribió desde Amberes en octubre de 1589 a su amigo el capitán del buque *San Pedro*. Cuenta cómo él y ocho españoles más recibieron ayuda de los caciques irlandeses O'Rourke y MacClancy y del obispo de Derry, Redmond O'Gallagher (vestido como un salvaje para no ser descubierto por los ingleses). Esta carta es un documento que fue hallado por el capitán Cesáreo Fernández Duro a finales del siglo XIX en la Academia de la Historia en Madrid, donde se había conservado durante tres siglos (Crawford, 1897:57, citado en Kilfeather, 1967:81).

El grupo sanguíneo Rh negativo es poco común, pero donde aparece más es en Irlanda y en el norte de España. Así que ¡a lo mejor somos hermanos de sangre!

Recientemente, en 2013, los habitantes de Sligo hicieron un homenaje a los soldados españoles que perdieron la vida en esa peligrosa costa en 1588. Los nombres de los lugares de esos naufragios son un recuerdo constante de esos tristes acontecimientos. Son nombres como *Port na Spáinneach*, «el puerto del español», así llamado por el buque *Gerona*, que se hundió en la costa de Antrim, o *Carrraig na Spainneach*, «la roca española», llamada así por el buque *La Trinidad Valencera*, que encalló en los arrecifes rocosos de Mullaghderg, en la costa de Donegal.

Las conexiones entre España e Irlanda eran también evidentes cuando Isabel I de Inglaterra mandó suprimir los monasterios católicos de Irlanda. España fue muy generosa y destinó cinco colegios para los irlandeses que querían estudiar sacerdocio en Salamanca, Sevilla, Madrid, Alcalá y Santiago de Compostela. El más famoso fue el de Salamanca, que se inauguró en 1593 con el título de Real Colegio de Nobles Irlandeses y que fue dotado con una donación real para el sustento de los estudiantes. El colegio en Sevilla tuvo problemas económicos y los pescadores de la zona, al ver las pobres condiciones de los estudiantes y de sus profesores, lograron permiso del papa para faenar seis domingos y fiestas al año para sufragar los gastos del colegio. También los mercaderes irlandeses en Sevilla cedieron

un porcentaje de cada barril de vino vendido y los soldados de la brigada irlandesa del ejército español donaron una porción de su sueldo.

El rey Felipe II estaba siempre dispuesto a ayudar a los irlandeses en su lucha contra los ingleses, así que en 1601, cuando los príncipes Hugh O'Donnell de Donegal y Hugh O'Neill de Úlster estaban en guerra con los ingleses, le pidieron ayuda militar y el rey envió una armada. Las comunicaciones eran difíciles en esos tiempos, con el funesto resultado de que cuando se encontraban Hugh O'Neill y Hugh O'Donnell en el norte es cuando don Juan de Aquila llegó con su armada a Kinsale, en el sur de la isla. Tomaron Kinsale sin problemas, pero las noticias no tardaron en llegar a oídos de los ingleses, que rápidamente se dispusieron a sitiar la ciudad. Por fin llegaron los irlandeses, que sitiaron a los ingleses. Nadie se podía mover y, después de varias semanas, los dos ejércitos estaban desesperados. Aquila envió un mensaje a los irlandeses pidiendo un ataque conjunto para la noche siguiente. Ellos atacarían desde dentro y los irlandeses desde fuera. Desafortunadamente la noticia llegó a oídos de los ingleses, que se prepararon para atacar. Habiendo perdido el elemento sorpresa, los ingleses ganaron con facilidad. Los españoles regresaron a España, pero muchos irlandeses fueron apresados y ahorcados de dos en dos, uno frente a otro. Los dos jefes, Hugh O'Donnell y Hugh O'Neill, todavía tenían esperanza de poder ganar. Hugh O'Donnell viajó otra vez a España para hablar con el rey Felipe II, pero murió envenenado poco después de su llegada a la corte en Valladolid. El veneno fue administrado por un espía inglés llamado Blake. O'Donnell confiaba en él, pensaba que era amigo. Hugh O'Donnell, príncipe de Donegal, fue enterrado en el monasterio de San Francisco de Simancas. Aunque el edificio fue destruido hace cuatro siglos, hay una placa que indica el lugar del monasterio.

En 2002 la asociación del clan O'Donnell, para conmemorar el cuatrocientos aniversario de la muerte de Hugh O'Donnell, organizó el encuentro en Valladolid de sesenta O'Donnell de Irlanda, cuarenta O'Donnell de España, doce de los Estados Unidos y algunos de Inglaterra y Bélgica, todos orgullosos de su apellido O'Donnell. Hoy día el jefe del clan O'Donnell es el historiador don Hugo O'Donnell, duque de Estrada, séptimo duque de Tetuán y caballero de Malta¹.

Hugh O'Neill quedó profundamente afectado con la noticia de la muerte de Hugh O'Donnell y en estado de shock firmó la paz con los ingleses, quienes no tardaron en confiscar seis de los nueve con-

dados del Úlster y poblarlos con colonos ingleses y escoceses como medida para asegurar la lealtad a la corona británica. Esto marcó un punto decisivo en la historia de Irlanda. O'Neill sabía que su vida corría peligro y que tenía que dejar Irlanda.

Así que el 4 de septiembre de 1607 decidió abandonar Irlanda y con él se fueron muchas de las familias de la aristocracia. Esto es lo que se conoce como *the flight of the earls*, «la huida de los nobles». Algunos fueron a Bélgica, otros a Francia, otros a Italia, pero muchos vinieron a España, donde fueron recibidos con los brazos abiertos. Se les dio la ciudadanía española inmediatamente y a las familias nobles se les otorgó títulos españoles y sus hijos fueron presentados en la corte real. Se establecieron regimientos de irlandeses en el ejército español (Hibernia y Ultonia), donde muchos llegaron a posiciones muy altas. Las migraciones de irlandeses continuaron durante los siglos XVII y XVIII.

En 1754 Richard Wall, de origen irlandés, fue nombrado ministro de Asuntos Exteriores y luego primer ministro por el rey Fernando VI. En 1769 Alejandro O'Reilly, de Dublín, fue nombrado gobernador español de Luisiana en América y luego fue comandante general de Andalucía y gobernador de Cádiz. Ambrosio O'Higgins de Sligo dejó Irlanda para ir a Cádiz en 1751. En 1788 fue nombrado gobernador de Chile y luego, en 1796, virrey de Perú. Fue el oficial colonial de mayor rango en todo el Imperio español. Su hijo bastardo Bernardo O'Higgins es considerado uno de los padres de la patria y héroe nacional de Chile².

Se encuentran apellidos irlandeses como O'Donnell, O'Neill, O'Connor, O'Reilly, O'Shea, O'Sullivan, McMahon, O'Daly, etcétera, en muchas partes de España. Una de las calles más importantes de Madrid es la calle O'Donnell, en honor de Leopoldo O'Donnell, un descendiente del clan O'Donnell que fue primer ministro de España. Paloma O'Shea, viuda de Emilio Botín, también es descendiente de otro clan irlandés, el clan O'Shea de Irlanda. En Santa Cruz de La Palma hay una calle que lleva el nombre de O'Daly en recuerdo del papel desempeñado por Dionisio O'Daly en el establecimiento del primer ayuntamiento español en el que se eligió una junta de gobierno por sufragio universal.

Algunas de las bodegas más famosas de Jerez de la Frontera fueron fundadas por irlandeses como Rafael O'Neale, Garvey y Domecq. Su bodega data de 1730, pero lo que poca gente sabe es que, en realidad, la bodega fue fundada por un irlandés llamado Patrick Murphy que llegó de Irlanda en 1725. Plantó viñedos en el área Macharundo, que hoy es

¹ <http://www.hispano-irish.es/en/Common-History-8/1/2002-ODONNELL-CLAN-IN-VALLADOLID-SPAIN-18>

² Fanning, T. (2016): *The Forgotten Irish who Changed the Face of Latin America*.

considerada una de las regiones mejores del mundo para la viticultura, y cuando murió treinta y dos años más tarde legó su próspero negocio a su amigo Juan Haurie, cuya hija se casó con un Domecq. Su hijo Pedro Domecq es famoso en todo el mundo.

Otra bodega fundada por un irlandés fue la de William Garvey, un aristócrata del condado de Wexford en Irlanda. Este estableció su negocio de Jerez en 1780. Construyó las Bodegas San Patricio, denominadas así en honor del patrón de su tierra natal, Irlanda. Su hijo Patricio fue uno de los más importantes exportadores en su día. Hoy, José María Ryan Murúa, vinicultor de la casa Cune en la Rioja, también está relacionado con Irlanda, ya que su abuelo de origen irlandés emigró a España en el siglo XIX³.

Después de todo lo anterior en relación con los estrechos vínculos entre España e Irlanda, no puedo dejar de mencionar la interesante coincidencia de que el primero en ser primer ministro de Irlanda fue Éamon de Valera, hijo de padre español y madre irlandesa. No solo fue primer ministro en varias ocasiones, sino que también llegó a ser presidente de Irlanda, la única persona que ha sido ambas cosas.

Aparte del secular peregrinaje a Santiago de Compostela, los irlandeses visitan con frecuencia España. Gracias a la Comunidad Europea y al Programa Erasmus, miles de estudiantes irlandeses eligen realizar parte de sus estudios universitarios en España y, de la misma manera, miles de estudiantes españoles eligen realizar sus estudios en Irlanda. La verdad es que los españoles y los irlandeses nos llevamos muy bien.

Hoy nos viene a la memoria lo que solía decir un gran escritor y poeta español, Salvador de Madariaga, que fue catedrático de la Universidad de Oxford en Inglaterra. Hablaba del hecho de que en temperamento los irlandeses son alegres y hos-

pitalarios, gente que disfruta de la vida de modo similar a la gente de los países mediterráneos, mientras que la gente de los otros países del norte es austera, controlada y trabajadora. Madariaga decía: «Los irlandeses son en realidad una tribu latina perdida en el norte».

Fuentes y bibliografía

- Barlett, T. y Hayton, D. W. (eds.) (1979): *Penal Era and Golden Age: Essays on Irish History 1690-1800*. Belfast: Ulster Historical Foundation.
- Campion, E. (1571): «A Historie of Ireland», en *The Historie of Ireland Collected by Three Learned Authors (1633)*. Dublín: James Ware.
- Fanning, T. (2016): *The Forgotten Irish Who Changed the Face of Latin America*. Dublín: Gill Books.
- García, E. (2000): *Irlanda y el rey prudente*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Heaney, M. (1994): *Over Nine Waves*. Londres: Faber & Faber.
- Kee, R. (1982): *Ireland, A History*. Londres: Sphere Books, Ltd.
- Kilfeather, T. (1967): *Graveyard of the Spanish Armada*. Dublín: Anvil Books.
- Krauel, B. (1986): *Viajeros británicos en Andalucía. De Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Murphy, T. (2005): *A Kingdom of Wine*. Cork: Onstream Publications, Ltd.
- Owenson, S. (1999): *The Wild Irish Girl*. Oxford: Oxford University Press.
- Sainero, R. (1987): *La huella celta en España e Irlanda*. Madrid: Akal.
- (1988): *Leabhar Ghabhála (Libro de las Invasiones)*. Madrid: Akal.
- Stanihurst, James (2000): «A Treatise Containing a Plain and Perfect Description of Ireland», en Tony Crowley (ed.), *The Politics of Language in Ireland 1366-1922: a Sourcebook*. Londres: Routledge.
- Sykes, B. (2006): *Blood of the isles*. Gran Bretaña: Bantam Press.
- Walsh, M. K. (1960-1970): *Spanish Knights of Irish Origin*. Dublín: Stationary Office for the Irish Manuscripts.

³ Murphy, T. A. (2005): *Kingdom of Wine*.

A COMPETITIVIDADE E CONCORRÊNCIA VIA CRÉDITO DE VAREJO NO MERCOSUL

Competitiveness by Retail Credit in Mercosur

Renato dos Santos

Centro Universitário Dinâmica das Cataratas-UDC (Brasil)

Com a necessidade efetiva de integração do Mercosul os mecanismos de concessão de crédito podem ser considerados facilitadores deste processo, uma vez que dimensionam o mercado e propagam a expansão econômica. O objetivo é analisar a concessão de crédito como meio facilitador, integrador e competitivo no Mercosul. Além de definir regras comerciais plausíveis a transferência de capital, investimentos e políticas de desenvolvimento comercial. Neste contexto o desenvolvimento tecnológico é característica fundamental no processo de integração, pela forma de comunicação e definição de variáveis cambiais para a transferência de capital de investimentos. A oportunidade é dada principalmente por agregar valor aos mecanismos de consumo e gerar facilitação durante a aquisição de produtos e serviços.

Palabras clave

Crédito, valor, desenvolvimento, integração, competitividade

With the need for effective integration of Mercosur mechanisms for granting credit may be considered facilitators of this process, for create dimension to the market and spread the economic expansion. The objective is to analyze the granting of credit as a facilitating, integrative and competitive means in Mercosur. In addition to define trade rules plausible the transfer of capital, investments and policies for business development. In this context technological development is the key feature in the integration process, by way of communication and definition of variables exchange for the transfer of capital investments. The opportunity is given mainly by adding value to the mechanisms of consumption and generates facilitation for the purchase of products and services.

Keywords

Credit, value, development, integration, competitiveness

Introdução

Com o advento do Mercosul, consolidado através do Tratado de Assunção em 1991, existe o espírito de união e busca comum do desenvolvimento dos chamados Estados Partes.

As integrações regionais atuam como primordial papel no atual processo de globalização, mas apesar de trazer benefícios aos participantes apresenta problemas conjunturais. Não só relevantes para o Brasil como também para os outros estados-partes, onde ainda existem protecionismos das economias locais, prejudicando a relação e espírito do Tratado de Assunção. Basicamente pelo temor em relação à concorrência de empresas mais desenvolvidas em seu aspecto tecnológico.

No caso da União Européia, o mesmo tipo de problema ocorreu, sendo resolvido através de adoção de medidas de ajuda, onde as nações mais ricas adotaram medidas amplas de apoio financeiro às mais atrasadas.

A questão é posta aos países integrantes do Mercosul, na forma de sua capacidade de fazer o mesmo, através de políticas de integração e desenvolvimento. Contribuindo para que a livre concorrência ofereça vantagem competitiva e conseqüentemente a evolução comercial pelo fato de expandirem suas fronteiras, também pelo aumento da capacidade produtiva através de regras de esforço e especialização de suas estruturas operacionais.

Neste sentido o objetivo é analisar a concessão de crédito como meio facilitador, integrador e competitivo no Mercosul.

Do ponto de vista econômico surge a mudança, nos modos de produção, de desnacionalização desregulamentação das economias e principalmente regionalização econômica.

Como base dos princípios fundamentais do processo de integração, está a livre circulação de pessoas e suas relações comerciais nas transferências de produtos e serviços.

A criação de mecanismos de regulamentação do crédito e formas de pagamento pode ser uma das regras básicas a serem criadas para um processo de livre comércio, onde a população poderia adquirir produtos e serviços nos países partes, com facilidades de pagamento e crédito. Claro que as regulamentações aduaneiras deverão acompanhar este processo uma vez que ainda existem interesses protecionistas por parte das economias locais.

Papel do capital estrangeiro

No atual processo de globalização as empresas transnacionais incorporam o capital estrangeiro para investimentos diretos destinados a criar novas

empresas, eliminando as fronteiras e tornando-se potenciais investidores de novas tecnologias e nos processos produtivos, além de redimensionar a capacidade logística de atendimento às necessidades regionais.

Para Jaeger (2006) toda circulação de capital está ligada diretamente à circulação de mercadorias e serviços, vinculando diretamente a livre concorrência,

Em várias situações a disponibilidade de mercado depende de esforço prévio de criação de competitividade por meio de investimentos na criação de mercados. Neste sentido a contribuição do capital estrangeiro passa a ser menos importante no reconhecimento da espontaneidade de incremento da poupança em condições favoráveis.

Em qualquer país subdesenvolvido pode-se perceber, por meio da literatura, que um crescimento ligeiro do PIB mais rápido do que a população é possível aumentar a poupança sem reduzir o consumo *per capita*.

Na atual economia do desenvolvimento o apoio das nações ricas às subdesenvolvidas deve ser no sentido de abertura de mercado do que para o fornecimento de poupanças. O capital estrangeiro não tem importância vital para a suplementação de poupanças, não tendo sentido as economias subdesenvolvidas se sujeitarem as regras desfavoráveis de organismos internacionais de fomento para a consecução de capital.

Políticas industriais

Nos processos de eliminação do atraso econômico de países subdesenvolvidos as políticas industriais têm papel relevante, uma vez que consolidam o processo de transferência de bens e serviços aos consumidores regionais.

Mas falta detectar e considerar as características de cada país em relação as suas atividades produtivas, em sua totalidade estes países podem ser considerados industrializados, numa forma mais grosseira, aquele país industrializado é o que registra produção manufatureira por habitante igual à das atuais economias maduras.

Neste contexto de mercado comum à política industrial devemos considerar que a garantia do equilíbrio macroeconômico, está referenciado no seu crescimento normal, pela simples ação dos mecanismos do mercado, ou que existe a necessidade de uma política industrial, sustentada em medidas «horizontais», no sentido de beneficiar igualmente todos os setores.

À medida que o mercado interno é importante, existem dois instrumentos capazes de leva-lo à expansão, o protecionismo e as integrações econômi-

cas regionais, que examinados com mais cuidado percebe-se que não foi propriamente excluído das teses da *mainstream economics*. Ele apenas passou a ser considerado *second best* em relativa eliminação do custo-país.

Pelo modelo da nova economia de desenvolvimento percebe-se que o custo-país nas economias mais retrógradas se encontra ligado à própria condição de subdesenvolvimento, que para atingir o desenvolvimento, é necessário o protecionismo para eliminar o custo-país, mas com a exclusão de medidas protecionistas se constitui a forma de manter o subdesenvolvimento.

Apesar de que o ideal seria de não haver protecionismo, através da nova estratégia de desenvolvimento o protecionismo para reserva de mercado para empresas locais, é aceitável em condições em que não seja suficiente a viabilização do alcance do pleno desenvolvimento.

Na atual economia do desenvolvimento o apoio das nações ricas às subdesenvolvidas deve ser no sentido de abertura de mercado do que para o fornecimento de poupanças

Neste sentido é primaz que se retoma a distinção entre custos reais e custos de oportunidade na teoria clássica do comércio internacional. O custo real é medido pela quantidade de insumos necessários para produção de determinado bem. Já o custo de oportunidade é medido pela quantidade de outros bens a que se renuncia para obtê-lo.

A indústria brasileira no seu início tinha custos reais elevados, mas seu custo de oportunidade se achava perto de zero, uma vez que a industrialização brasileira, não reduziu qualquer outra atividade econômica no país.

O Mercosul e a ALCSA (Área de Livre Comércio Sul Americana), reunindo países de mesmo nível de desenvolvimento, apresentam condições necessárias e benéficas a todos participantes, mesmo pela necessidade de dar aos associados de menor peso econômico a garantia de que as atividades mais dinâmicas e de maior valor adicionado por trabalhador, não serão concentradas em alguns participantes.

A atual política externa e de comércio exterior do governo brasileiro, sem abrir mão das tradicionais relações comerciais com os EUA, principal parceiro individual, vem dando prioridade à intensificação das relações com os países da América do Sul e com países de outros continentes. Os primeiros resultados já se fizeram sentir. Segundo dados do Ministério de Desenvolvimento e Secretaria de Comércio exterior em seu relatório sobre a evolução do comércio exterior do Brasil, as exportações brasileiras para os demais países da América do Sul vêm aumentando de forma acelerada: as exportações subiram de 6,7 bilhões de dólares em 2002 para 14,8 bilhões em 2016.

Dinheiro eletrônico

O desenvolvimento da tecnologia e da telecomunicação é elemento fundamental para o processo de integração de mercados financeiros internacionais, uma vez que para cada dólar emitido pelo Federal Reserve dos USA, existem quatro dólares virtuais.

Este processo transforma a dívida dos países em uma nova forma de dinheiro emitidos pelos agentes financeiros, onde a margem dos governos e bancos centrais o mercado mundial provoca uma grande expansão monetária e de crédito mediante a criação massiva de uma variedade de ativos financeira de natureza especulativa, colocando em cheque o sistema financeiro mundial, transformando-se em uma mega rede de ações, bônus, taxas e opções futuras (Agüero, 2007).

Neste contexto o crédito facilitado e consequentemente a emissão de cartões de crédito (dinheiro de plástico) criam facilidades de livre circulação de capitais de pagamentos. «Toda movimentação de bens é, em regra ligada a um movimento de dinheiro em sentido contrário». «Portanto, para ser garantido o livre comércio entre estados membros, não basta que o vendedor cumpra o fornecimento constado do contrato, mas também o comprador deve cumprir o seu dever de pagamento» (Jaeger, 2006, p. 161).

No modelo de cartão regional a circulação de crédito permite a população menos abastada acesso aos meios de consumo.

Para tanto o GMM (Grupo de Monitoramento Macroeconômico do Mercosul) apresenta em seu *Manual de estatísticas monetárias e de crédito* critérios de coleta de informações garantindo a construção de indicadores monetários e de crédito harmonizados. Desenvolvendo ainda, metodologia comum para o cálculo dos indicadores mais relevantes, permitindo realizar comparações homogêneas entre os países-membros.

Os indicadores previstos são: base monetária; meios de pagamento privados; meios de pagamentos totais; meios de pagamentos ampliados em moeda nacional; meios de pagamentos ampliados total; empréstimos ao setor privado não-financeiro em moeda nacional; empréstimos ao setor privado não financeiro em moeda estrangeira; empréstimos ao setor privado não-financeiro; empréstimos ao setor público não-financeiro em moeda nacional; empréstimos ao setor público não-financeiro em moeda estrangeira; empréstimos ao setor público não-financeiro; volume total de empréstimos; créditos em atraso; provisões; e taxas de juros referencial.

A apresentação destes indicadores é executada com defasagem de três meses, com periodicidade mensal, expressos em moeda local corrente. Sendo indicado o tipo de cambio utilizado.

As informações referentes ao crédito em atraso e provisões são apresentadas em termos percentuais em relação ao volume total de crédito, e as informações referentes à taxa de juros referencial são em formato percentual anual.

Adicionalmente, são informados, com periodicidade trimestral, os dados de base monetária, meios de pagamento e volume de crédito em relação ao PIB nominal dos últimos quatro trimestres.

Para efeito de levantamento de dados para implantação de modalidades de dinheiro eletrônico, são relevantes os dados referentes a meios de pagamento, volume total de crédito, além dos créditos em atraso, provisões e taxas de juros referencial de cada país. São os que poderão dar uma visão do montante operacional a ser movimentado pelo mercado comum.

O meio eletrônico está se transformando na principal opção de pagamento da população brasileiro. Segundo dados da ABECS (Associação Brasileira das Empresas de Cartões de Crédito e Serviços) só em 2016, os cartões (de crédito e débito) foram responsáveis por uma movimentação aproximada de 12,3 bilhões de reais dos recebimentos do varejo. Já em 2017 a participação dos instrumentos eletrônicos no comércio já de 6,4 bilhões de reais. O crescimento do uso vem sendo liderado pelos cartões de um modo geral, que ampliaram sua participação. O destaque são os cartões de débito que, paulatinamente, vêm substituindo em muitos casos o uso do dinheiro em espécie e do próprio cheque, subindo de 17% de participação no consumo das famílias para 28,5% segundo o balanço de mercado ABECS do primeiro semestre de 2017.

Comparado a 2008, o uso do cartão de débito cresceu 60% em 2017, movimentando 204,9 bilhões de reais, contra o de crédito, que movimentou em 2017 perto de 347 bilhões, e cuja expansão caiu de 55,6% em 2010 para 50,6% em 2017.

Outro ponto que chama a atenção quanto ao cartão de débito diz respeito ao valor médio das transações nos últimos anos, que passou para o tíquete médio de 321 de reais nas capitais brasileiras e 138 no interior.

Na avaliação do presidente da ABECS, a crescente opção dos brasileiros pelos cartões especificamente está ligada às facilidades que ele oferece frente aos demais produtos financeiros, destacando ainda o aumento de renda da população, que tem trazido novas pessoas para esse mercado, especialmente das classes C, D e E.

O sistema bancário está com maior presença dos meios eletrônicos no dia-a-dia do brasileiro. Segundo o Banco Central em 2009 a movimentação de caixas eletrônicos era de 31% da movimentação financeira, em 2016 as operações bancárias eram 32% por *mobile banking*. Ainda segundo o relatório de Moeda e Crédito de 2015 do Banco Central do Brasil as operações contratadas com recursos livres elevaram-se 3,9% no ano, sendo a carteira das pessoas físicas somando 805 bilhões de reais, com aumento de 2,9% no ano, destacando-se as elevações nas modalidades de crédito consignado (8,6%) e cartão de crédito (7,4%), cujas concessões variaram 17,0% e 3,7%, respectivamente, no ano.

O mercado brasileiro de cartões de crédito deve alcançar neste mês o recorde de 90 milhões de plásticos emitidos, número 18,5% maior do que o apresentado no mesmo período do ano passado. O faturamento do setor, por sua vez, deverá aumentar 20,5% em relação a outubro de 2006, chegando a 16 bilhões de reais no mês.

Segundo a pesquisa de «Estatísticas de pagamentos de varejo e de cartões no Brasil», do Banco Central, o volume de movimentação em 2016 de cartões de crédito foi de aproximadamente 185 bilhões de reais, a de cartões de débito foram de aproximadamente de 124 bilhões.

Integração via concessão de crédito no varejo

De acordo com o Informe Mercosul n.º 20 do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) entre 2014 e 2015 foram registrados avanços em relação ao sistema de pagamentos em moeda local, criado pelo Decreto n.º 25/07 e regulado por acordos bilaterais entre os países membros do Mercosul, permite que as pessoas físicas e jurídicas que realizam operações entre os países membros possam cobrar e pagar em suas respectivas moedas, com o objetivo de reduzir os prazos de processamento e custos das transações.

Considerando que o mercado é movimentado pelas classes menos privilegiadas, onde estas ob-

têm acesso a produtos e serviços através de mecanismos de crédito, o GMM (Grupo de Mercado Macroeconômico do Mercosul) teria condições de definir regras de transposição de capitais via os meios de pagamentos aos varejistas regionais, por meios eletrônicos de pagamento, uma vez que facilitaria o acesso a produtos e serviços regionalizados.

O valor percebido pelos clientes é elevado a partir do potencial de satisfação que as ofertas de produtos e serviços diferenciados possam ser medidas em duas dimensões a eficiência e a eficácia, onde a eficiência é a capacidade de um produto ou serviço satisfazer as necessidades de um cliente e a eficácia é o custo mínimo para o cliente medido o tempo, esforço físico e a forma de pagamento empregada, sendo quanto mais eficiente menos energia é consumida no processo de compra.

Deste modo se pode oferecer o valor necessário incorporando aos produtos os mecanismos de diminuição de tempo, e energia para a compra. No mercado varejista é economicamente eficaz manter os vários tipos de canais de distribuição, onde os elementos suplementares de serviços estão disponíveis aos consumidores, podendo trabalhar com as interações com os clientes trazendo as informações sobre a percepção dos produtos e serviços.

Como se podem ver na tabela I, os diferentes tipos de valor são buscados através dos papéis desempenhados pelo consumidor, o usuário busca valor de desempenho, valor social e emocional; os pagantes buscam valores de preços, crédito e finan-

ciamento; já os compradores buscam valor de atendimento, conveniência, personalização.

Com as mais variadas formas de oferecer valor, disponíveis, as empresas buscam garantir sua oferta de valor em seus mercados-alvos através de instrumentos que visam descobrir o que os clientes desejam, organizando melhor sua estrutura para oferecer valor ao cliente, assim se busca medir a percepção de valor do cliente, identificando processos específicos e benefícios esperados, isto deve ser executado sempre na ótica de que o cliente pode desempenhar todos os papéis de comprador, usuário e pagante.

Os valores detectados e identificados fazem parte da estratégia de mercado pelo negócio, determinando a forma de implementação com métodos de mensurar e avaliar as ações.

A pesquisa é uma das melhores formas de coleta de informações no mercado, sendo uma importante ferramenta de avaliação das percepções dos clientes podendo mensurar este valor percebido pelo cliente.

Na pesquisa deve-se considerar o método de compra da população de cada país, buscando-se a referência do modelo de concessão de crédito, além dos aspectos legais de inadimplência e as variadas formas de minimizar seus efeitos.

Esta oferta de produtos e serviços ligados aos meios de crédito é importante, uma vez que levam as empresas a fomentar seus negócios através de incremento de vendas na forma de promoções e diversificação de venda.

Tabela I - Instrumentos para criação de valor

Valores do usuário	Desempenho	Sociais	Emocionais
	Melhoria da qualidade; inovação; personalização em massa; garantias do fabricante; garantias da loja.	Exclusividade de preço; disponibilidade limitada; anúncios de imagem social; ofertas exclusivas.	Comunicações emocionais.
Valores do pagante	Preço	Crédito	Financiamento
	Preço baixo advindo de margens menores; preços baixos advindo de aumento da produtividade.	Aceitação de cartões de crédito; oferecimento dos cartões de crédito próprios; pagamento a prazo.	Leasing; financiamento personalizado.
Valores do comprador	Atendimento	Conveniência	Personalização
	Demonstração e exibição de produto; vendedores competentes; prontidão; suporte técnico e manutenção.	Ponto de acesso conveniente; registro automatizado de transações.	Atenção pessoal e cortesia.

Fonte: Seth, Jagdish N. M.; Banwari Newman, B. I. (1999): Customer Behavior. Harcourt, p. 718.

O parcelamento neste caso faz-se importante por atender as classes inferiores em sua necessidade por produtos e serviços, não só bens de consumo, mas produtos duráveis, segundo Sheth (2001), as classes de menor poder aquisitivo também buscam produtos diferenciados dentro de sua capacidade de pagamento. Um exemplo disto é o fenômeno Casas Bahia, uma rede de varejo que atende exclusivamente as classes baixas através de mecanismos de financiamento e crédito, atendendo a maior parcela da população brasileira, que é formada por estas classes.

No sentido de Mercosul estes instrumentos de crédito e financiamento, através de regras específicas podem elevar o grau de competitividade das empresas, conseqüentemente levam as populações regionais a uma gama maior de produtos e serviços. Claro que aumentaria em muito a demanda por eficiência logística, pois estariam num espaço competitivo muito maior do rotineiramente utilizado.

Considerações finais

Na síntese do Tratado de Assunção está prevista a livre circulação de mercadorias e serviços no meio territorial dos estados-partes, esta circulação ainda está por amadurecer, uma vez que ainda existem mecanismos de salvaguarda e/ou protecionistas nos países membros.

Para que o mercado evolua, pode-se considerar o mecanismo de facilitação de crédito regionalizado uma forma de prover este mercado no acesso aos bens e serviços regional, incrementando a livre concorrência, arbitrando, que esta é essencialmente a quinta liberdade fundamental no meio de integração.

As regras aduaneiras e normas pertinentes regulamentariam as operações regionais e conseqüentemente suas discrepâncias orientadas pelo proposto no Protocolo de Olivos, o Tribunal Permanente de Recursos, este passo no processo de concessão de crédito, tornar-se-ia o elo da cadeia produtiva para o incremento da vantagem competitiva das empresas varejistas.

Conseqüentemente a integração passaria a um novo grau de amadurecimento, a partir do acesso aos produtos produzidos por empresas pertencente aos Estados-partes, levando a população a uma nova cultura, regionalizada pelo conhecimento e descoberta da qualidade de produção das empresas regionais, além de que as empresas estariam agregando serviços aos seus produtos através de parceiros locais e desmembrando seus processos logísticos para uma maior cobertura regional.

No entanto, a busca pela integração do Mercosul já produz mecanismos de empreendedorismo

regional, onde algumas empresas estão iniciando suas atividades intra-bloco, mas para que isso se torne uma realidade é necessário um suporte maior aos meios de consumo, além de incremento em atividades de geração de emprego e renda.

Fontes e bibliografia

- ABECS (2017a): «Análise da Carteira de Crédito». *Boletim ABECS*. Associação Brasileira das Empresas de Cartões de Crédito e Serviços. <http://www.abecs.org.br/app/webroot/files/media/5/3/6/ce7c8397913b1893f1962ac872e79.pdf>
- ABECS (2017b): «Balanço 1.º semestre». *Boletim ABECS*. Associação Brasileira das Empresas de Cartões de Crédito e Serviços. <http://www.abecs.org.br/app/webroot/files/media/8/1/7/8bdfcdd82ade860e7f569fff347de.pdf>
- Agüero, J. O. (2007): *La globalización de los mercados financieros*. UNAM.
- BCB (2015): «Moeda e Crédito». *Boletim do Banco Central do Brasil* <http://www.bcb.gov.br/pec/boletim/banual2015/rel2015cap2p.pdf>
- BCB (2016): «Estatísticas de pagamentos de varejo e de cartões no Brasil». Banco Central do Brasil. <https://www.bcb.gov.br/?id=SPBADENDOS&ano=2016>
- BID (2015): *Informe Mercosul n.º 20*. Banco Interamericano de Desenvolvimento. https://publications.iadb.org/bitstream/handle/11319/7280/Informe_MERCO_SUR_N_20_2014_2015_Segundo_Semestre_2014_Primer_Semestre_2015.pdf
- Guedes Filho, E. M.; Curi, A. Zaitune; Arashiro, T.; Ribeiro, F.; Mazetto, D. (2011): *Análise Econômica dos Benefícios Advindos do Uso de Cartões de Crédito Débito*. Tendências consultoria integrada: ABECS <http://www.abecs.org.br/app/webroot/files/media/f/2/1/4a97bc8811e08c52cbff76272e4e0.pdf>
- Jaeger Junior, A. (2006): *Liberdade de Concorrência na União Européia e no MERCOSUL*. São Paulo: LTR.
- Magalhães, J. P. A. (2006a): *Nova estratégia de desenvolvimento para o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Magalhães, J. P. A. (2006b): «Nova estratégia de desenvolvimento para o Brasil: um enfoque de longo prazo». *Brazilian Journal of Political Economy*. Scielo. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31572006000200002
- MDIC: «Balança Comercial Brasileira e Países do Mercosul». *Estatísticas de comércio Exterior*. Ministério de Indústria e Comércio do Brasil. <http://www.mdic.gov.br/comercio-exterior/estatisticas-de-comercio-exterior/balanca-comercial-brasileira-mensal-2>
- Ribas, V. L. (2016): «O debate sobre (novo) desenvolvimento brasileiro: uma análise dos artigos publicados em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, *Dados* e *Revista de Economia Política* (2003-2013)». UERJ. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/viewFile/25541/18330>
- Sheth, J. N.; Mitral, B.; Newman, B. I. (2001): *Comportamento do Consumidor*. São Paulo: Atlas.
- Stiglitz, J. E. (2006): *Livre mercado para todos*. São Paulo: Campus.

LA IMAGEN DEL CUSCO INKA EN LA HISTORIA: APUNTES SOBRE ARQUITECTURA Y ARQUEOLOGÍA PARA SU REINTERPRETACIÓN

The Image of Cusco Inka in History: Notes
on Architecture and Archeology for His
Re-Interpretation

Crayla Alfaro Auca y José Alejandro Beltrán-Caballero

Universidad Andina de Cusco (Perú) y Universidad Roviray Virgili (España)

Aunque con un pasado no tan antiguo, las ciudades históricas americanas han desarrollado las mismas pautas de superposición histórica que las europeas. Los problemas son similares y a lo largo del siglo XX han protagonizado el desarrollo de una «arqueología histórica» con características propias. En los últimos cuarenta años, el estudio arqueológico de los centros históricos se ha desarrollado en prácticamente todos los países de América y es un modelo viable en la tradición latinoamericana de gestión de ciudades históricas. La reconstrucción de la traza urbana del Cusco como capital y centro del Tawantinsuyu es, en muchos aspectos, una tarea arqueológica todavía pendiente. A pesar de los importantes estudios realizados hasta ahora, no existe consenso sobre la forma que tenía la antigua ciudad y, en consecuencia, las imágenes de los espacios inkas incluidas en ediciones populares, libros de divulgación y guías para turistas son incompletas y a veces distorsionadas. El estudio cita referencias cronológicas, históricas, fuentes escritas, arqueológicas y arquitectónicas para la reinterpretación a través de la aplicación de la metodología urbana de la traza inka de la ciudad de Cusco, describiendo trabajos importantes e incidentes realizados en los últimos decenios. Finalmente, se busca entender las claves de un desarrollo equilibrado y sostenible para el futuro arqueológico de las ciudades históricas. Este pasa por recuperar y potenciar la vieja idea de los equipos pluridisciplinarios desde la perspectiva deseable de la cooperación entre arquitectos, ingenieros, arqueólogos, antropólogos e historiadores.

Although with a not so old past, the historical American cities have developed the same patterns of historical overlap as the European ones. The problems are similar and throughout the 20th century they have led the development of a «historical archeology» with its own characteristics. In the last forty years, the archaeological study of historical centers has been developed in practically all the countries of America, and is a viable model in the Latin American tradition of management of historic cities. The reconstruction of the urban layout of Cusco as capital and center of the Tawantinsuyu is, in many aspects, an archaeological task still pending. In spite of the important studies carried out until now, there is no consensus on the form that the old city had and, consequently, the images of the Incas spaces included in popular editions, popular books and tourist guides are incomplete and sometimes distorted. The study cites chronological, historical references, written, archaeological and architectural sources for reinterpretation through the application of the urban methodology of the inka trace of the city of Cusco, describing important works and incidents carried out in recent decades. Finally understand the keys to a balanced and sustainable development for the archaeological future of historic cities. It goes through to recover and enhance the old idea of multidisciplinary teams, from the desirable perspective of cooperation between architects, engineers, archaeologists, anthropologists and historians.

Palabras clave

Ciudad histórica, arqueología, arquitectura y reinterpretación urbana, Cusco, arquitectura inka

Keywords

Historic city, archeology, architecture and urban reinterpretation, Cusco, inka architecture

Introducción

El espacio que ocupa una ciudad histórica como el Cusco y el territorio en el que se asienta es el resultado de la acción continua de los grupos humanos que lo han habitado a lo largo del tiempo (Biddle y Hudson, 1973; Gelichi, 2001). La historia deja sus huellas en la ciudad y en su entorno. Pueden ser simples líneas marcadas en el paisaje, como el recorrido de los caminos, los antiguos canales, las terrazas o las divisorias de los campos de cultivo. En la ciudad, la historia se refleja con otro tipo de signos. Algunos son fácilmente distinguibles, como las fachadas y construcciones que delimitan las calles. Otros son menos evidentes, como los límites del parcelario y las medianeras entre los edificios. Existen además otras evidencias que no podemos ver: son los restos arqueológicos escondidos bajo los pavimentos modernos. Estos son los *archivos del suelo* (expresión acuñada por Henri Galinié), auténticos documentos históricos que solo conocemos cuando una excavación arqueológica los descubre y un proyecto de estudio los documenta.

El gran muro de cronología killke (preinka) y los vestigios líticos registrados bajo el asfalto de las calles Triunfo y Mantas el año 2014 son ejemplos de los *archivos del suelo* que se esconden en el subsuelo del Cusco. En este caso, por ejemplo, las características de este gran muro nos permiten saber que el camino troncal del Qhapaq Ñan que prosigue por la calle Hatun Rumiyoq y continúa hacia el Anti Šuyu a través del barrio de San Blas existía ya antes de la reconstrucción de la capital ordenada por Pachacútec. Los restos arqueológicos, a pesar de que a veces parecen poco importantes, son una fuente de información que debidamente interrogada nos ayuda a comprender la evolución de la ciudad en el tiempo y en el espacio.

En ocasiones, las fuentes de información de la arqueología urbana se reducen a modestos restos de muros que han quedado reducidos a unas pocas huellas en el terreno. Pueden estar combinados con pavimentos que son



Centro histórico de Cusco, calle Mantas (2014). Estratificación de la ciudad de los periodos killke, inka, colonial y republicano. (Foto: F. Seminario).

simples rellenos de tierra apisonada. Asimismo, las cloacas y sistemas hidráulicos raramente aparecen intactos. Sin olvidar que las sucesivas etapas en la vida urbana se superponen a las evidencias más antiguas alterándolas hasta hacerlas casi irreconocibles. Esta es la realidad de la arqueología moderna del Cusco. Una realidad frágil, donde la recuperación de los restos inkas exige rigor y pericia en el trabajo de los arqueólogos involucrados en su documentación.

Adecuadamente gestionada, la excavación arqueológica puede ofrecer hallazgos extraordinarios, como la puerta monumental inka descubierta en un solar de la calle Suecia, el impresionante conjunto funerario aparecido bajo el pavimento colonial de una de las habitaciones de la casa Concha o los vestigios arqueológicos hallados en la calle Mantas. Los modestos restos inkas que aparecen en el subsuelo tienen que ser relacionados con las estructuras, a veces monumentales, conservadas a la vista en las fachadas de la ciudad colonial. Uno de los ejemplos más imponentes se encuentra en la fachada de la calle Loreto (Intik'ijllu). Hoy sabemos que formaba parte de la muralla del Hatun Kancha, sobre la que se apoyaron los muros del convento de Santa Catalina. A lo largo de la fachada lateral de la catedral, en la calle del Triunfo, se conservan algunos muros inkas. Del mismo modo, los pórticos de la plaza de Armas se apoyan en muros inkas bien conservados y el Museo Arzobispal, antiguo palacio del marquesado de San Juan de Buena Vista y Rocafuerte, se levanta sobre una plataforma elevada sostenida por muros inkas. Estos son algunos de los ejemplos que ofrece la arquitectura monumental del Cusco.

Tradicionalmente, ambas fuentes de información (excavaciones arqueológicas y fachadas inkas monumentales) han sido estudiadas de forma separada por arqueólogos y arquitectos. Es una paradoja que nace de las dinámicas que han rodeado la restauración de los edificios históricos. El arqueólogo actúa en el subsuelo, mientras que el arquitecto interviene en el alzado de los edificios. En realidad, esta separación nace de intereses corporativos que en el fondo tienen una motivación económica. Como las intervenciones en los centros históricos están motivadas por proyectos de reforma arquitectónica o urbanística, el control técnico del proyecto implica su manejo financiero. Como resultado han surgido dos disciplinas distintas, aunque ambas tengan el mismo objetivo. Por una parte, los arqueólogos han desarrollado metodologías de trabajo asociadas con una sofisticada técnica de registro de datos estratigráficos, divulgada a menudo bajo la denominación de método Harris (estratigráfico). Por otra, en el ámbito de la restauración de los monumentos históricos ha surgido el «estudio de paramentos» como un instrumento de análisis

arqueológico de la arquitectura. Sin embargo esta separación carece de sentido, ya que ambos profesionales operan sobre un mismo objeto cultural: el edificio histórico. En realidad, es irrelevante que los restos se encuentren por debajo o por encima del pavimento de circulación.

Aunque existen excepciones en las que arqueólogos y arquitectos han conseguido trabajar en equipo, en la mayor parte de los casos el trabajo separado de ambas profesiones ha hecho que los datos arqueológicos no se tengan en cuenta en la restauración del edificio y que, por otra parte, la excavación se haya limitado a solucionar un expediente administrativo sin preocuparse de responder a los interrogantes históricos que planteaba el edificio. Es sorprendente que este problema fundamental para el estudio arqueológico de la ciudad histórica continúe presente hoy en día, cuando en Europa y en América, desde los años setenta del siglo pasado, la cuestión estaba ya planteada.



Plaza de Rimacpampa (2005). La excavación arqueológica en la plaza puso al descubierto el encauzamiento del río Tullumayo y los restos de una plataforma situada en el centro. (Foto: A. R. González).



Plaza de Rimacpampa. Presentación al público cusqueño de los restos descubiertos en la plaza Rimacpampa (2010). Musealización del conjunto arqueológico. (Foto: A. R. González).

El Cusco: una ciudad estratificada

El actual centro del Cusco es el resultado de seis siglos de historia urbana que podemos resumir en cinco estratos históricos sucesivos: el asentamiento killke, las ciudades inka, colonial, republicana y contemporánea. En este largo proceso, los edificios y las calles sufrieron diferentes cambios, destrucciones y reconstrucciones que dieron forma a la ciudad histórica actual. Como resultado, el tejido construido acumula vestigios de cada una de estas fases y

enterrado en el subsuelo se esconde el archivo arqueológico, testimonio de la historia de la ciudad.

En diferentes puntos del centro histórico las excavaciones han descubierto muros asociados con cerámicas de época killke. Se trata de los restos del asentamiento preinka, que fue completamente transformado para alojar el gran centro ceremonial que sería la capital del Tawantinsuyu. Los datos disponibles permiten afirmar que esta refundación fue decidida por Pachacútec y constituyó la culminación de su gran obra política.

Las modificaciones de la traza de la capital inka comenzaron poco después de la conquista, cuando en 1536 el Cusco imperial fue parcialmente destruido, como parte de la resistencia de Manco Inka, durante la lucha entre españoles e inkas. Con la toma española de Cusco, los palacios reales y templos sagrados de los inkas fueron derribados para construir los edificios que requería el nuevo orden establecido por la administración colonial. En general, se utilizaron piedras talladas de los edificios inkas para habilitar los nuevos proyectos de edificación. Las antiguas calles y plazas fueron transformadas para adaptarlas a la idea de espacio urbano europeo. El gran terremoto de 1650 destruyó buena parte de la ciudad colonial, obligando a la reconstrucción de la mayoría de sus edificios monumentales. Entre el siglo XIX y comienzos del XX, después de la emancipación del Perú de la corona española, el Cusco prosiguió su transformación urbana. Edificios como el convento de San Agustín fueron derribados y se abrieron nuevas calles con nuevas construcciones. Con todo, los muros inkas del Cusco monumental mantuvieron su magnificencia única, impresionando a cuantos viajeros, historiadores y escritores los visitaban.

Durante los primeros años de administración colonial se habían escrito interesantes crónicas sobre la ciudad inka, aunque a menudo sus datos son contradictorios. Hacia finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, algunos viajeros e historiadores escribieron sus impresiones sobre el legendario Cusco. Conta-



Hotel Marriot, antiguo convento de San Agustín (2010). Muros inkas en la zona de monitoreo arqueológico durante el proceso de excavación. (Foto: Mar/Beltrán-Caballero).

mos con sus coloridas descripciones de las ruinas inkas, acompañadas de dibujos, fotografías, mapas y en algún caso hasta filmaciones. Es un panorama que se prolongará durante la primera mitad del siglo XX, hasta 1950, cuando un nuevo terremoto dañó casi la mitad de los edificios de la ciudad. A partir de entonces comienza la gran transformación del Cusco contemporáneo que ha dado forma al centro turístico que podemos ver actualmente.



Plaza de Rimacpampa (2014). Zona arqueológica de los antiguos cuarteles después de la excavación y la restauración de los restos inkas. Es el espacio inka del Cusco que conocemos con mayor detalle. (Foto: Mar/Beltrán-Caballero).

El urbanismo inka del Cusco

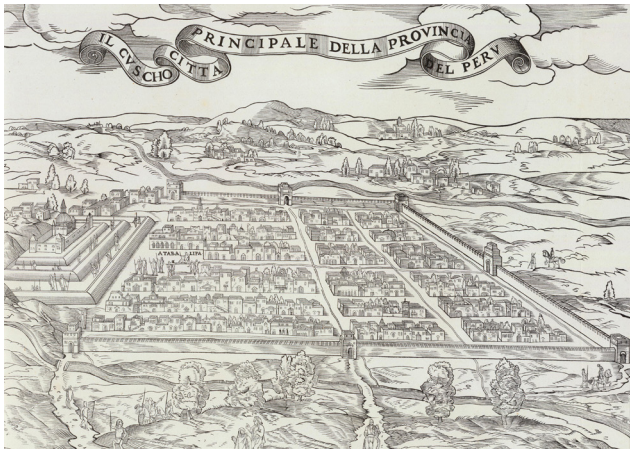
La mayor parte de los muros que se han conservado en el centro representativo del Cusco son restos de las antiguas fachadas que delimitaban las manzanas de la ciudad inka (Gasparini y Margolies, 1977; Hyslop, 1990:29-68; Bauer, 2008 [2004]:107-157). Hasta ahora, el tentativo mejor documentado de restitución de la trama urbana inka sigue siendo el de Santiago Agurto (Agurto, 1980:126). Se trata de la única propuesta de comprensión integral del antiguo agregado urbano, que presenta una hipótesis de trabajo para las zonas que carecían entonces de datos. Sin embargo, hemos de hacer constar que la reconstrucción del interior de las manzanas es una tarea mucho más difícil. Los restos arqueológicos están cubiertos por un denso tejido de construcciones que es producto de la superposición de cinco siglos de intensa vida urbana. No existe en todo el Cusco una casa colonial que no haya experimentado sucesivas ampliaciones y demoliciones a lo largo de su historia (Paredes García, 2009). Cada una de ellas implicó la apertura de trincheras para cimentar los nuevos muros, el vertido de rellenos para sustentar los nuevos pavimentos y el desmantelamiento de las estructuras obsoletas. Además, cada una de estas fases incorpora cloacas y canalizaciones

que requieren la apertura de trincheras y su posterior relleno. Si a ello sumamos los servicios públicos de alcantarillado, electricidad y suministro de agua, es comprensible que la mayoría de las memorias de excavación describan registros estratigráficos alterados (Farrington 2010a, 2010b), con basureros y fosas de expropiación que dificultan una lectura topográfica de las escasas evidencias inkas documentadas.

El estudio moderno de la ciudad histórica necesariamente debe partir de la consideración diacrónica de su formación. Así, en el Cusco el urbanismo colonial heredó en muchos casos el trazado de la ciudad inka. Para percibirlo, basta observar las fachadas de las calles Loreto, Triunfo, San Agustín, Hatun Rumiyoc, Ladrillos, Siete Culebras, Cabracancha, Awaqpinta y Pantipata. Asimismo, los cauces canalizados del río Saphi y Tullumayo fueron establecidos en época inka y siguen siendo hoy el soporte de dos importantes arterias contemporáneas de circulación. Finalmente, los muros inkas englobados en las fachadas de la plaza de Armas confirman que sus límites coinciden, en su mayor parte, con los de la antigua plaza Awkaypata. Tan solo la catedral y las casas construidas sobre el río Saphi han alterado su antiguo trazado. Todos estos datos confirman muchas de las noticias transmitidas por los autores coloniales, en particular la discutida obra de Garcilaso de la Vega, ya desde el siglo XIX. Como la historia urbana de la ciudad colonial y republicana era relativamente bien conocida, las transformaciones que sufrió la planta inka están recogidas en todos los trabajos importantes de la primera mitad del siglo XX.

Además, las fuentes escritas no dejaban dudas al fijar la posición de muchos edificios inkas: el templo del Sol –Qorikancha– estaba situado bajo la iglesia de Santo Domingo, el Acllawasi en el convento de Santa Catalina, el Qassana y el Coracora en el frente norte de la plaza de Armas, el Amarukancha fue ocupado por los jesuitas y el Qolqampata se encontraba detrás de la iglesia de San Cristóbal. Es sorprendente que la planta publicada por Brian Bauer (2008 [2004]:223) apenas difiere del mapa elaborado cien años antes por Squier (1877; publicado por Rowe en 1967), con la identificación de los lugares inkas que fueron ya anotadas, entre muchos otros, por Max Uhle. Naturalmente, existen topónimos en las fuentes escritas cuya ubicación no ha encontrado un consenso entre los investigadores, así como las interpretaciones históricas de los edificios, su función y el nombre de sus ocupantes, referidos a menudo contradictoriamente por los distintos cronistas.

Cuando la vida de una ciudad continúa en un mismo lugar, las fases culturales más antiguas suelen corresponder a los estratos más profundos. Las fases más modernas y por tanto más superficiales



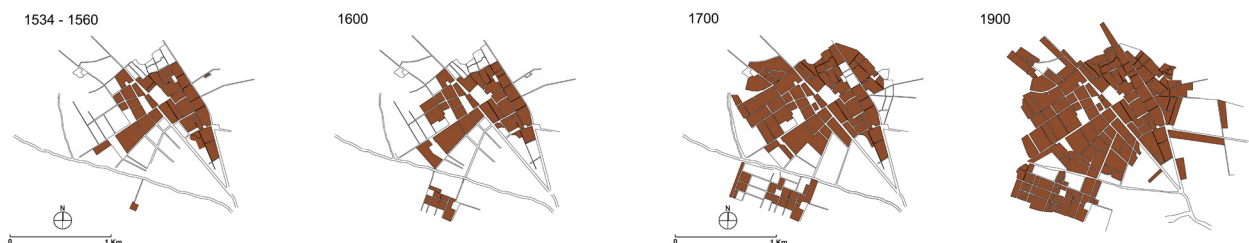
Reconstrucción del Cusco inka. Siglos XVI y XVII. Figura XXXIV de la obra Geografía del Perú de Mateo Paz Soldán, obra póstuma publicada en Lima en 1862. Reproduce el grabado «Cusco regni Peru in novo orbe caput», publicado en la obra de Georg Braun (editor) y Franz Hogenberg (grabador) Civitates Orbis Terrarum, libro I, p. 58, Colonia, 1572. La reconstrucción de la capital inka sigue el plano que había publicado G. B. Ramusio, Navigazioni, vol. III, 1556.



El Cusco después del terremoto de 1650. Este lienzo anónimo de grandes dimensiones se conserva en la capilla del Triunfo de la catedral del Cusco. Fue encargado por Alonso de Cortés de Monroy como recuerdo del seísmo que asoló la ciudad. La pintura muestra los incendios que provocó el derrumbe de las casas. Recoge los momentos de desesperación y la angustia que vivió la población. Está representada la procesión de la imagen del Señor de los Temblores, que detuvo milagrosamente la catástrofe.

son la que ofrecen una información más completa. En el caso del Cusco, para estudiar el asentamiento killke apenas disponemos de pequeños segmentos de muros encontrados bajo los restos inkas. Para la ciudad inka contamos con muchos más datos, aunque no suficientes para describirla completamente. La ciudad colonial está mejor documentada, aunque en algunos casos carecemos de datos completos. En realidad, es la ciudad republicana que sobrevivió hasta el terremoto de 1950 la que mejor podemos estudiar.

Como ya comentamos, la recopilación de información arqueológica sobre el primitivo trazado del Cusco comenzó en el siglo XIX con los viajeros y exploradores que visitaban la región en busca de restos de los antiguos inkas y se incrementó en los primeros decenios del siglo XX con el nacimiento de la arqueología peruana. Una muestra precoz fue sin duda el plano publicado por George Squier (1877:428), como resultado de sus viajes por Perú (véase dos páginas más adelante). Cincuenta años después, Max Uhle nos dejó una detallada planta de la ciudad (véase dos páginas más adelante) con la recopilación de los muros inkas y la posible localización de los edificios citados en las crónicas españolas (véase Rowe, 1954). El nacimiento de la arqueología cusqueña, estimulada por el descubrimiento internacional de Machu Picchu, fue resultado de la vitalidad cultural de la propia ciudad. En la primera mitad del siglo XX, el auge de los estudios indigenistas asociado con la preservación del legado inka impulsó el estudio de la antigua capital imperial. Por aquellos años iniciales destacan las figuras de José Uriel García y Luis Eduardo Valcárcel; ya en 1922, Uriel García había publicado la monografía *Ciudad de los incas. Estudios arqueológicos*. Las excavaciones de Valcárcel en el yacimiento denominado La Fortaleza, realizadas entre 1933 y 1934, condujeron al primer conocimiento científico de Saqsaywaman –Sajsawaman– (Valcárcel, 1934). También en ese mismo año vio la luz su monografía sobre el Cusco inka (Larco, Valcárcel, Ríos, 1934), que se reeditaría renovada en 1950. En 1934 se haría el primer elevamiento riguroso de los restos inkas de la ciudad.



Crecimiento urbano del Cusco entre los siglos XVI-XVII y XVIII-XX. Fuente: Representación Gerencia de Centro Histórico, Municipalidad del Cusco (2014).

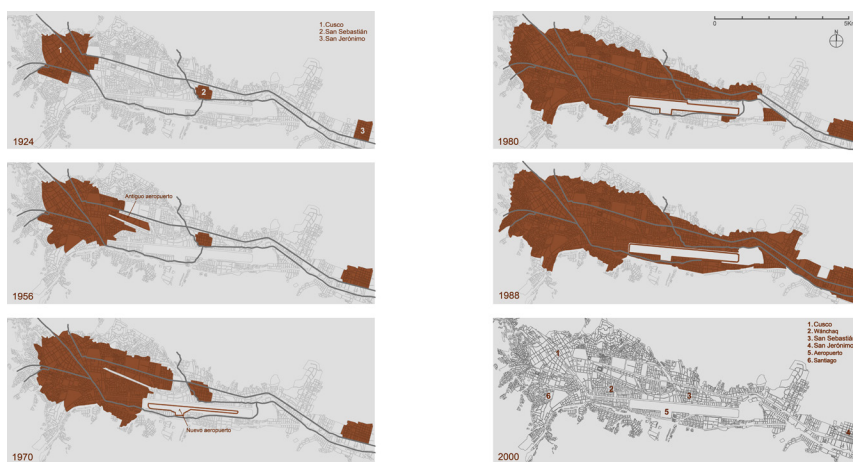
Veamos el trabajo de los antropólogos y arqueólogos Manuel Chávez Ballón y Luis Barreda Murillo. El primero fue discípulo en Lima de Julio C. Tello y se incorporó en 1944 como profesor de la Universidad del Cusco (UNSAAC), mientras que el segundo se graduó ya en el Cusco en 1950. Ambos coincidieron con el profesor de Berkeley John H. Rowe, que en 1944 identificó las culturas chanapata y killke en el valle del Cusco. Chávez Ballón fue el descubridor del yacimiento de Marcavalle, fundamental en la identificación de los primeros agricultores del valle del Cusco. A medida que se documentaban las fases más antiguas de la historia del Cusco, se afrontaba la revisión topográfica de la información recogida en las fuentes coloniales. En estos mismos años Luis Alberto Pardo publicó su obra *La metrópoli de los incas: monografía arqueológica* (1937), a la que seguiría *Historia y arqueología del Cuzco* en 1957. Ya en los años setenta y ochenta de la centuria pasada, toda una generación de arqueólogos cusqueños haría avanzar el conocimiento de la antigua ciudad: entre la numerosa obra de Víctor Angles Vargas destaca la *Historia del Cusco incaico* (1988); en estos mismos años Alfredo Valencia Zegarra y Arminda Gibaja realizan sus publicaciones, Fernando Astete escribe una tesis inédita sobre la infraestructura hidráulica en el Cusco y se acometen excavaciones importantes, como la de Percy Ardiles en la Urbanización Kennedy (Ardiles, 1986).

Frente a esta rica tradición de estudios etnohistóricos, el conocimiento de los restos arqueológicos únicamente dio un salto cualitativo después de 1950. El 21 de mayo de 1950 un violento terremoto sacudió la región y causó serios daños en la ciudad. El seísmo provocó una gran afluencia de población rural, que marcó el inicio de la expansión urbanística moderna del Cusco.

La ciudad, que antes del terremoto aún conservaba la fisonomía del siglo XVIII, ocupó en primer lugar la llanura agraria del valle, para ir creciendo después por las laderas hasta alcanzar su configuración actual. Este terrible sismo dejó al descubierto estructuras inkas que hasta entonces habían estado ocultas por los muros del período colonial; su hallazgo permitió que muchos restos fueran documentados por primera vez. El registro arqueológico fue realizado en la ciudad y en el valle por parte del Instituto Nacional de Cultura (INC), hoy Ministerio de Cultura (MC). La publicación del informe de la misión enviada por la Unesco, aunque centrado en la restauración de los edificios

coloniales «monumentales», incluyó una planta con los restos inkas de la ciudad (Kubler, 1953:14, plano 3). Por otra parte, se planteó el dilema de reconstruir los edificios de la ciudad siguiendo la configuración precedente o, por el contrario, dejar los restos arqueológicos a la vista para su estudio y divulgación. Esta última decisión fue tomada en el Qorikancha o templo del Sol, cuyos muros formaban parte del complejo eclesiástico de Santo Domingo (Ladrón de Guevara, 1967).

Este proceso histórico fue acompañado por el interés que mostraron investigadores de otros países, en su mayoría pertenecientes al mundo académico de Estados Unidos, hacia diferentes aspectos de las culturas de los Andes centrales. A las figuras precursoras de Max Uhle y John H. Rowe siguió una multitud de investigadores que han trabajado aspectos específicos del urbanismo del Cusco. Tom Zuidema ha abordado temas ligados a la cosmogonía, los mitos y los procesos relacionados con la organización social, política y religiosa de la capital y la cultura Inka (Zuidema, 1964, 1989 y 1991). Brian Bauer ha centrado su atención en la prospección arqueológica del valle del Cusco, los antecedentes a los inkas y los antiguos sistemas rituales de apropiación del territorio (Bauer, 2000 y 2008). Jeanette Sherbondy se acerca al estudio del Cusco a través de la gestión del agua y su relación con el sistema de organización social inka. En su libro (escrito junto a Horacio Villanueva Urteaga) *Cusco: aguas y poder* (Villanueva y Sherbondy, 1980) recoge las claves para entender la importancia que tuvo en la época inka el control de los recursos hídricos y la permanencia hasta nuestros días de este sistema de relaciones. Susan Niles (1987 y 1999) aborda el estudio de la arquitectura y las formas de asentamiento inkas aportando claves fundamentales para su interpretación como testimonio de la memoria colectiva.



Expansión de la ciudad a lo largo del siglo XX hasta ocupar toda la extensión del valle. Fuente: Representación Gerencia de Centro Histórico, Municipalidad del Cusco (2014).

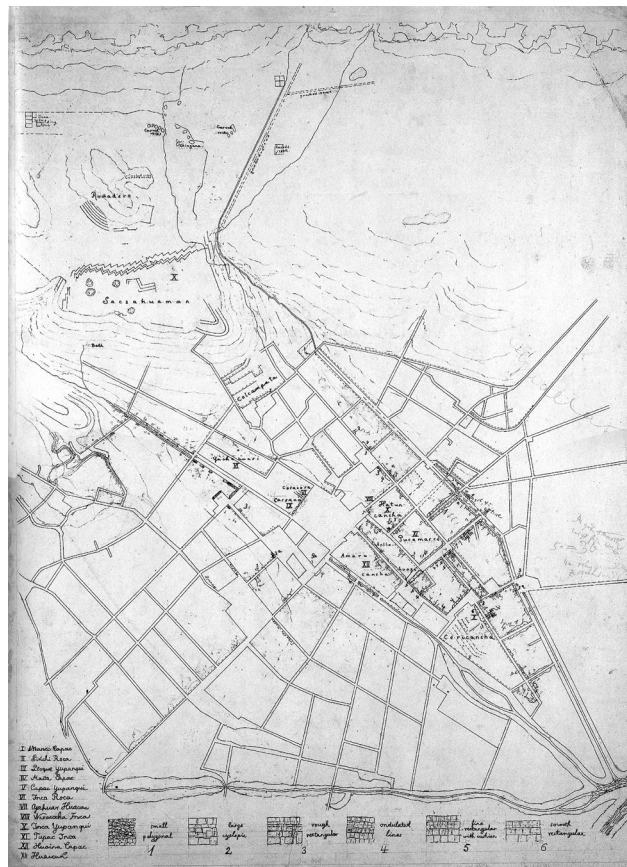
La aplicación de la metodología urbana al caso del Cusco

En los últimos decenios se han multiplicado exponencialmente los trabajos sobre el Cusco antiguo. En primer lugar, como resultado de la actividad académica de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), pero también por el trabajo de las restantes instituciones cusqueñas, en particular las publicaciones del antiguo INC, hoy Ministerio de Cultura, y la Gerencia de Centro Histórico de la Municipalidad del Cusco a través de su Centro de Documentación, que permite un nuevo impulso científico. Además, investigadores procedentes de todas las latitudes como Graziano Gasparini y Luise Margolies (Venezuela), Jean-François Bouchard (Francia),

Leonardo Miño (Ecuador), Ian Farrington (Australia), entre otros, se han sumado al estudio urbanístico de la antigua capital del Tawantinsuyu. De este modo, el Cusco histórico adquiere, de pleno derecho, su lugar en la arqueología mundial como referente del Patrimonio de la Humanidad.



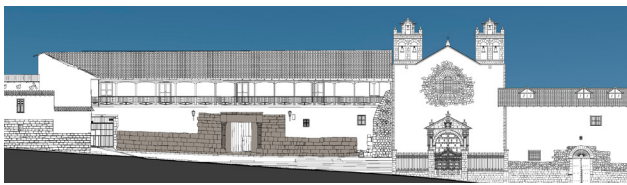
Mapa del Cusco publicado por Squier (1877). Ephraim George Squier publicó el libro *Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (1877), donde presenta la planta de la ciudad del Cusco señalando ya los numerosos restos inkas que eran visibles e identificando además la posición de algunos de los edificios citados por los cronistas y los barrios periféricos enumerados por Garcilaso de la Vega. Ruinas inkas: a) templo del Sol; b) palacio de las Vírgenes del Sol; c) palacio del inka Tupac Yupanqui; e) palacio del inka Roca; f) palacio del inka Viracocha; g) palacio de Yachaywasi o las escuelas; h) palacio del inka Pachacútec; i) palacio de Wayna Capac; j) palacio de Manco Capac; k) casa de Garcilaso de la Vega; l) Intiwatana o gnomon del Sol (*waka sapantiana*); m) ruinas de edificios inkas; n) chinkana excavada en la roca; o) rocas trabajadas; p) camino inka con gradas que conduce a las canteras.



Mapa del Cusco para el estudio de la ciudad inka realizado por Max Uhle en 1900 (Universidad de California). Se trata de un borrador realizado por el arqueólogo alemán durante sus investigaciones en la ciudad. El dibujo original es uno de los primeros estudios de la distribución topográfica de los edificios construidos por los gobernantes inkas, siguiendo las indicaciones que recogen las fuentes coloniales: Manco Cápac (I: Colcampata); inka Roca (VI: Coracora y Yachaywasi); inka Yupanqui (X: Hatunkancha, Corikancha y Saqsaywaman); Tupac inka (XI: Pucamarca); Wascar (XII: Amarukancha). La posición del Qassana está correctamente identificada, aunque no queda asociada a ningún inka. El dibujo indica que la investigación no se había concluido. Es notable, además, que, en un momento tan temprano, Uhle propone ya una clasificación de los tipos de muros inkas, indicando su distribución en la planta de la ciudad.

Para la reconstrucción del urbanismo del Cusco inka, los trabajos más relevantes siguen siendo los publicados por Santiago Agurto, *La traza urbana de la ciudad inka* (1980) y *Estudios acerca de la construcción, arquitectura y planeamiento* (1987), ya que contienen algunas claves imprescindibles para el estudio de la ciudad inka. El Cusco fue declarado

Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en el año 1983 y la campaña preparatoria implicó el registro completo de los restos inkas que se encontraban en la ciudad. Como relata Agurto, director de la comisión encargada de la elaboración del informe, fueron de casa en casa hablando con vecinos y propietarios, quienes abrieron las puertas a la verificación in situ de la autenticidad de los restos para su posterior documentación. De este informe surge la primera documentación confiable que nos permite ahora hablar de la forma urbana del centro representativo de la ciudad y de sus transformaciones antes y después del terremoto de 1950.



Fachada neoinka de la casa de Silva en el actual parque de la Madre junto al convento de Santa Teresa. En la plazoleta situada junto al convento de Santa Teresa se levanta una de las fachadas neoinkas más notables del Cusco. Fue construida en el primer período colonial con mano de obra y tecnología inka. El cuidadoso trabajo de los bloques que forman la pared nos descubre la calidad de los artesanos inkas. Representación Gerencia de Centro Histórico, Municipalidad del Cusco (2014).

El reconocimiento de la Unesco dio paso a un programa de arqueología urbana que ha sido sistemáticamente aplicado en los últimos decenios por la delegación regional del Ministerio de Cultura y por la Municipalidad del Cusco. El primer resultado ha sido la realización de más de un centenar de excavaciones arqueológicas, algunas de las cuales han aportado información fundamental para el conocimiento de la ciudad inka. Aunque en su mayoría aún no han sido objeto de publicaciones sistemáticas, las memorias administrativas que recogen sus resultados forman un dossier científico que contribuye a dibujar detalles de la planta de la ciudad inka que desconocíamos hasta ahora. Es innegable que este proceso administrativo y científico ha permitido grandes avances en el conocimiento diacrónico de la ciudad histórica, aunque, como ocurre en otros importantes centros históricos, argumentos que en último extremo son de tipo económico han impedido, en algunas ocasiones, la correcta gestión de los vestigios arqueológicos.

Con el objetivo de realizar una gestión responsable del sitio patrimonial, la Municipalidad del Cusco ha ejecutado la Catalogación de Inmuebles y Ambientes Urbanos, realizando un registro adecuado de los vestigios arqueológicos del centro histórico del Cusco.

Conclusiones

La reconstrucción del centro ceremonial de la antigua capital del Tawantinsuyu es una tarea ardua, dificultada en primer lugar por las construcciones coloniales y republicanas que hoy cubren los restos de la antigua ciudad. Es evidente que, si el estado de conservación de los edificios de la antigua capital fuese similar al de Machu Picchu, no estaríamos discutiendo los límites y las posibilidades de su reconstrucción virtual. Sin embargo, precisamente la continuidad hasta nuestros días del tejido urbano de la ciudad como organismo vivo tanto como su vitalidad cultural son algunos de los rasgos que justifican la proclamación del Cusco contemporáneo como capital arqueológica de Sudamérica.

Es necesario asumir las circunstancias actuales que condicionan este trabajo y esforzarnos por extraer el máximo rendimiento a los recursos arqueológicos e históricos disponibles. A fin de cuentas, el objetivo de reinterpretar la ciudad inka se inserta en una larga tradición de estudios andinistas, desde dentro y fuera del Perú, en la que han colaborado algunos de los más brillantes antropólogos, arqueólogos, historiadores, arquitectos e ingenieros que se han ocupado del urbanismo inka del Cusco, con estudios de los trazos más significativos que definen el territorio del entorno de la antigua capital: agua, caminos, terrazas y asentamientos de la antigua capital del Tawantinsuyu.

Fuentes y bibliografía

- Agurto, S. (1980): *Cusco: La traza urbana de la ciudad inka*. Cusco: Unesco, Instituto Nacional de Cultura del Perú.
- Alfaro, C.; Matos, R.; Beltrán-Caballero, A.; y Mar, R. (2014): *Urbanismo inka del Cusco: nuevas aportaciones*. Cusco: Smithsonian Institute, Municipalidad Provincial de Cusco, Universidad Rovira i Virgili.
- Amado, D. (2009): «La formación de parroquias y la nobleza inca en la ciudad del Cuzco», en *El ombligo se pone piercing. Identidad, patrimonio y cambios en el Cuzco*. Cusco: Degregori Ed.
- Angles Vargas, V. (1988): *Historia del Cusco incaico*, vol. 2. Cusco.
- Aparicio Vega, M. J. (1994): «Humberto Vidal Unda: Siete décadas de cusqueñismo. El hombre y su generación», en *Cincuenta años de Inti Raymi*. Cusco.
- Ardiles, P. (1986): «Sistema de drenaje subterráneo prehispánico», en *Allpanchis*, XVIII, n.º 27 (*Antigüedad y actualidad del riego en los Andes*, I), pp. 75-97.
- Audefroy, J. y Ottolini, C. (1999): *Vivir en los centros históricos. Experiencias y luchas de los habitantes para permanecer en los centros*. México.
- Barreda Murillo, L. (1973): *Las culturas inca y preinca de Cuzco* (tesis). Cusco: Departamento de Arqueología, Universidad de San Antonio Abad.

- (1994): *Historia y arqueología preinca*. Cusco.
- Bauer, B. S. (2000): «El espacio sagrado de los incas: el sistema de ceques del Cusco», en *Archivos de Historia Andina*, vol. 33. Cusco.
- (2008 [2004]): *Cusco antiguo: Tierra natal de los Incas*. Cusco.
- (2008): *El espacio sagrado de los Incas: El sistema de ceques del Cusco*. Cusco.
- Biddle, M., Hudson, D. (1973): *The Future of London Past: The Archaeological Implications of Planning and Development in the Nation's Capital*. Worcester.
- Carter, H. (1983): *An Introduction to Urban Historical Geography*. Baltimore.
- Farrington, I. (2010a): «The Houses and "Fortress" of Was- kar: Archaeological Perspectives on a Forgotten Building Complex in Inka Cusco», en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, n.º 16, pp. 87-99.
- (2010b): «The Urban Archaeology of Inka Cusco: A Case Study of Hatunkancha», en Barcena, J. R. y Chiavazza, H. (eds.): *Arqueología Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo*. Mendoza: Simposio 26. Tawantinsuyu 2010, tomo III, pp. 1.247-1.252.
- Flores Ochoa, J. (1996): «Buscando los espíritus de los Andes: turismo místico en el Cusco», en Tomoeda, H. y Millones, L. (eds.), *La tradición andina en tiempos modernos (Senri Ethnological Reports, n.º 5)*, pp. 9-29. Osaka.
- García, U. (1922): *Ciudad de los inkas*. Cusco: Estudios Arqueológicos.
- Gasparini, G. y Margolies, L. (1977): *Arquitectura inka*. Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Gelichi, S. (2001): *Dalla carta de rischio archeologico di Casena a alla tutela preventiva urbana in Europa*. Florencia.
- Gutiérrez, R. (1997): *Arquitectura latinoamericana: Textos para la reflexión y la polémica*. Lima.
- Hyslop, J. (1990): *Inka Settlement Planning*. Austin.
- Kubler, G. (1953): *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*. París.
- Ladrón de Guevara, O. (1967): «La restauración del Coricancha y templo de Santo Domingo», en *Revista del Museo e Instituto Arqueológico*, 21, pp. 29- 95.
- Larco, R.; Valcárcel, L. E.; Ríos, C. (1934): *Cusco histórico*. Lima.
- Niles, S. (1987): *Callachaca: Style and Status in an Inca Community*. Iowa.
- (1999): *The Shape of Inca History: Narrative and Architecture in an Andean Empire*. Iowa.
- Paredes García, M. (2009): «La exploración arqueológica como herramienta para el estudio de la casa colonial cusqueña», en Degregori (ed.): *El ombligo se pone piercing. Identidad, patrimonio y cambios en el Cuzco*. Cusco.
- Rowe, J. H. (1954): «El movimiento nacional inca del siglo XVIII», en *Revista Universitaria del Cusco*, 107, pp. 17-47.
- Valcárcel, L. E. (1934): «La ciudadela de Sajsawaman», en *Revista Geográfica Americana*, II, pp. 340-345. Buenos Aires.
- Villanueva Urteaga, H. y Sherbondy, J. (1980): *Cusco: aguas y poder*. Cusco.
- Zuidema, T. (1964): *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Empire of the Inca*. Leiden.
- (1989): *Reyes y guerreros: Ensayos de cultura andina*. Lima.
- (1991): «La civilización inca en Cuzco», en *Cuadernos de La Gaceta*, n.º 74, pp. 122-168.

De aquí y de allá

RELACIONES HISPANO-IRLANDEAS: UNA VISIÓN PERSONAL

Spanish-Irish Relations: A Personal View

José Antonio de Yturriaga Barberán

Exembajador de España

El antiguo embajador de España en Irlanda expone sus lazos familiares con Irlanda, su período de estudiante en el Dublín University College y su actuación como embajador entre 1987 y 1992. Pone de manifiesto la facilidad para establecer contactos y amistad con los irlandeses, desde los presidentes de la república –Patrick Hillery o Mary Robinson– al maestro de un pequeño pueblo de Conamara. Recuerda los actos que se celebraron en toda Irlanda con motivo del cuarto centenario de la involuntaria presencia de la Gran Armada en Irlanda, rememora las aventuras y desventuras del capitán Francisco de Cuéllar y expresa su opinión sobre la actitud de los irlandeses hacia los supervivientes de la Armada, que varió de forma notable según se tratara del *establishment* inglés, los jefes locales o el pueblo llano. El embajador estima que, aunque el caudal de la experiencia histórica compartida y la mutua simpatía existente entre los dos pueblos son considerables, los irlandeses apenas conocen España ni los españoles Irlanda, pese a la presencia de numerosos estudiantes españoles en Irlanda y de turistas irlandeses en España. Suelen tener una idea tópica de los respectivos países y sus gentes, ajena a la realidad actual. Afirma que no hay problemas reales entre España e Irlanda (ni siquiera en materia de pesca) y que los dos países comparten intereses y objetivos en el seno de la Unión Europea. El Brexit va a plantear serios problemas a Irlanda, pero la salida de Gran Bretaña (con escasa vocación europea, incluso desde su ingreso) puede constituir un elemento positivo para la potenciación del proceso de integración europea.

Palabras clave

Irlanda, España, Unión Europea, Inglaterra, relaciones

The former Spanish ambassador to Ireland exposes his family links with Ireland, his experiences as a student in University College Dublin and his activities as ambassador between 1987 and 1991. Shows how easy is to establish contacts and friendship between the people of the two countries, from the president of the Republic –Patrick Hillery or Mary Robinson– to a school-teacher in a small village of Conamara. He reminds the various acts celebrated all through Ireland on the occasion of the IV Centenary of the unwanted presence of the Great Spanish Armada in Ireland, describes the adventures and misadventures of captain Francisco de Cuellar and comments on the different attitudes of the Irish people toward the survivors of the Armada shown by the English establishment, the local chieftains and the ordinary people. The ambassador considers that, despite the rich historical experience shared and the mutual empathy shown by the people of the two countries, neither the Irish know Spain, nor the Spaniards know Ireland, although there are many Spanish student in Ireland and many Irish tourists in Spain. They usually have a topical idea of the respective countries and of their people, alien to their present reality. He maintains that there are no real problems between Spain and Ireland –not even in fisheries– and both countries share interests and goals within the European Union. The Brexit in going to raise serious problems to Ireland, the exit of Great Britain –which never had much European feeling may become a positive opportunity to develop the process of European integration.

Keywords

Ireland, Spain, European Union, England, relations

Afinidades personales

Mi amor a Irlanda lo llevo en los genes. A principios del siglo XIX, Augustin Clancy emigró de Limerick a Bilbao, donde se casó con Theresa MacCaulay, que había nacido en esta ciudad. Fruto del matrimonio fue la bilbaína Magdalena, que tuvo a bien casarse con mi tatarabuelo Manuel de Yturriaga. De aquella *common venture* hispano-irlandesa procedo yo.

Desde niño deseaba visitar la verde Erin. En 1960 –mientras estaba preparando las oposiciones para ingresar en la carrera diplomática– conseguí una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores para hacer un curso de verano sobre «civilización irlandesa» en el University College de Dublín, donde recibí información sobre la historia y la cultura de Irlanda que hasta entonces desconocía por completo. Por cierto, pensé ponerme en contacto con mis parientes y, tras consultar la lista telefónica de Dublín, constaté con desmayo que contenía varias páginas dedicadas a los Clancy. Años más tarde traté de encontrar rastro en los archivos del obispado de Limerick, pero fue en vano. Me topé con un monseñor Clancy, obispo de Sídney, pero no creo que de ahí procediera la línea sucesoria de mi familia irlandesa.



El embajador Yturriaga con el presidente de Irlanda, Patrick Hillery, el día de la presentación de sus cartas credenciales, en 1987. (Foto del autor).

El año anterior lo había pasado en Londres estudiando en el London University College, donde no me resultó fácil hacer amigos. Los pocos que tuve eran irlandeses u oriundos de Irlanda. Para mí supuso un grato contraste el ambiente irlandés, tan parecido al británico en algunos aspectos y tan distinto en otros. En un verano en Dublín conocí a más gente que en un año en Londres e hice más amigos. Con algunos de ellos volví a reanudar los lazos de

amistad veintisiete años más tarde, cuando regresé a Irlanda como embajador de España. Así fue con Caitriona –hija de la profesora Nessa Doran, tutora de los estudiantes extranjeros, con la que formé un curioso dúo de arpa y guitarra–, a la que encontré casada con Noël Dorr, subsecretario de Asuntos Exteriores; Matthew Russell, adjunto al fiscal general del Estado; o John Hurley, decano de educación en el National Institute for Higher Education.

Era sumamente fácil establecer contactos amistosos con los irlandeses de cualquier condición, desde el presidente de la república al maestro de un pequeño pueblo de Conamara. Cuando presenté mis cartas credenciales, terminé mi breve alocución pronunciada en inglés con las siguientes palabras en gaélico, que había memorizado: *Go tudaiih dia gach beannacht duit agus do mhuintir ha hEireann a Uachtarain*. Sorprendido, Patrick Hillery empezó a contestarme en ese idioma, hasta que se dio cuenta por mi expresión facial de que no me estaba enterando de nada. En la cordial charla que tuvimos tras el acto formal comprobamos que había «química» entre nosotros. Me dijo que sentía gran simpatía por España, entre otras razones porque había nacido en Spanish Point, donde descansaban los restos del galeón de la Gran Armada *San Marcos*, y me invitó a que visitara su pueblo natal. Con motivo de esta ceremonia fui pasto, por primera vez, del cáustico e irreverente sentido del humor irlandés. Ese día, para variar, estaba lloviendo a cántaros y, en la portada del periódico *The Irish Press*, apareció una foto de mi espalda, enfundada en el uniforme de gala, bajo el título «The rain in Spain».

Días después visité con mi esposa Spanish Point, donde el presidente y su mujer actuaron de anfitriones, e inauguramos un monumento conmemorativo de la visita del rey Juan Carlos I al pueblo en 1986. Como quería aprender español para poder hablar con los policías que le escoltaban durante sus visitas a Torremolinos –donde tenía un apartamento–, me pidió que le diera algunas clases. Con esta excusa, nos veíamos con regularidad, bien en el palacio presidencial, bien en mi residencia, a la que acudía de incógnito. Mucho castellano no aprendió, pero fue una magnífica ocasión para consolidar nuestra naciente amistad.

También tuve cordiales relaciones con su sucesora, Mary Robinson, a la que había conocido en su época de directora del Centro Irlandés de Derecho Europeo. La presidenta accedió a asistir a la inauguración de una exposición sobre «Pintura y escultura española de vanguardia», organizada por la embajada con los fondos del Banco Hispano Americano y la colaboración del Allied Irish Bank, presidido por el excomisario europeo Peter Sutherland, casado con una encantadora dama santanderina. Cuando visitó oficialmente España, yo ya había regresado a

Madrid y fui invitado por la Zarzuela a la cena de gala en el Palacio de Oriente. Juan Carlos I estaba a la puerta del salón presentando a Robinson a los invitados y, cuando llegó mi turno, la presidenta se adelantó y me dio un abrazo. Sorprendido el rey por este gesto poco protocolario, le preguntó: «¿Conoces al embajador Yturriaga?». Y ella contestó: «Por supuesto. Es un gran amigo de Irlanda». Fue el mayor cumplido que podía haberme hecho.

Mantuve excelentes relaciones con los altos cargos del Estado, del Gobierno y del Ministerio de Asuntos Exteriores, a excepción del primer ministro, Charles Haughey, que era bastante hosco y reservado, y raramente trataba con embajadores. Congení especialmente con Des O'Malley, ministro de Industria y Comercio y diputado por Limerick, quien me mostró todos los rincones de su ciudad natal –también cuna de mis ancestros, los Clancy– y me dio a conocer la obra de la novelista local Kate O'Brien, una enamorada de España y autora de obras como una biografía de santa Teresa de Ávila y novelas con motivos hispánicos como *Farewell Spain* o *That Lady*. La alcaldesa de Dublín, Carmencita Hederman –cuyo padre, que era un gran hispanófilo, puso a todas sus hijas nombres españoles–, siempre se mostraba dispuesta a colaborar con la embajada.

IV Centenario de la Gran Armada: la carta del capitán Francisco de Cuéllar

El cuarto centenario de la presencia involuntaria de la Gran Armada en Irlanda dio lugar a la celebración de numerosos actos conmemorativos en las cuatro esquinas de Irlanda donde había pecios españoles, a los que procuré asistir. El más entrañable de ellos fue el que tuvo lugar en Dun Chaoín (Kerry), donde se había hundido el galeón *Santa María de la Rosa*, que, según la leyenda, llevaba a bordo a un hijo natural de Felipe II. El maestro y el alcalde del pueblecito organizaron una «reunión de los hijos del rey de España», con conferencias sobre la Armada en español y en gaélico. Cuando me tocó clausurar las jornadas, me excusé de no poderles hablar en gaélico, pero, tras mis palabras en castellano, les canté la canción *Bo brian don shandine*, que había aprendido en mi época de estudiante.

Por cierto, conseguí que RTVE se interesara por la conmemoración y enviara un equipo del programa *Informe semanal* para hacer un reportaje sobre la Armada en Streedagh, Dun Chaoín y Spanish Point. Para la filmación, el arqueólogo submarino Desmond Branigan y su equipo de buceadores hicieron un simulacro de recuperación de objetos del *Santa María de la Rosa*, cerca de las islas Blasket, y acompañé a los periodistas durante el rodaje. De

repente, se levantó una de las tormentas habituales en aquellas costas y temimos terminar haciendo compañía a los tripulantes de la naufragada nao.



El embajador Yturriaga ante el monolito erigido en Spanish Point con motivo de la visita del rey Juan Carlos I en 1986. (Foto del autor).

El presidente Hillery inauguró en Streedagh (Sligo) un monumento en memoria de los naufragos de los buques *Lavia*, *Juliana* y *Santa María de Visión*. Uno de los pocos supervivientes del naufragio fue Francisco de Cuéllar, que describió en 1589 en una carta a un amigo sus extraordinarias e increíbles aventuras, en las que, pese a no saber nadar, sobrevivió a dos naufragios y atravesó buena parte de Irlanda sorteando enemigos y amigos hasta llegar al Úlster, desde donde pasó a Escocia. Logró regresar a España vía Flandes, tras otro naufragio al haber sido su buque hundido por los filibusteros holandeses. La embajada y UCD organizaron en Sligo unas jornadas internacionales sobre «La Gran Armada, España y Europa», en las que presenté la ponencia «Aventuras y desventuras del capitán Francisco de Cuéllar». Se colocó un mural relativo al capitán en

Kinslough (Leitrim), se estableció una «ruta turística de Cuéllar» a lo largo del camino por él recorrido y Seóirse Bodley compuso la cantata *Carta irlandesa*, inspirada en la famosa misiva.



El embajador Yturriaga con el arqueólogo submarino Desmond Branigan en las islas Blasket tras un simulacro de recuperación de objetos de la nao de la Gran Armada Santa María de la Rosa, en 1988. (Foto del autor).

La embajada organizó una Semana Marítima Española, cuyo plato de resistencia fue la presencia en Dublín del buque-escuela español *Juan Sebastián Elcano*, en la última escala de su periplo alrededor del mundo. El Instituto Cultural Español en Dublín y el Instituto de Historia y Cultura Naval de Madrid presentaron una exposición sobre «La marina española a finales del siglo XVI y las relaciones hispano-irlandesas», con la colaboración del Museo Naval de Madrid, del Archivo de Simancas, del Museo Nacional de Irlanda y de la Universidad de Saint Patrick en Maynooth. Esta exposición fue exhibida con posterioridad en el University College de Galway, el Stredagh Armada Museum y el Instituto Nacional de Educación Superior de Limerick. A bordo del buque-escuela se celebró una mesa redonda sobre la Gran Armada y el grupo de cámara Taller Ziryab ofreció un concierto de música española del siglo XVI.

El acto más original, insólito y emotivo fue la procesión por los muelles del río Liffey de la imagen de la Virgen del Rosario, la «Galeona», debidamente escoltada por los guardiamarinas, la tripulación y la banda de música del *Juan Sebastián Elcano*, hasta la capilla del puerto, donde se celebró un solemne *Te Deum*. Era la primera vez que se celebraba una procesión por las calles de Dublín, lo que provocó la natural curiosidad y sorpresa de sus vecinos. «¡Si Oliver Cromwell hubiera levantado la cabeza!».

El último día de su estadía en Dublín, invité al comandante y a algunos oficiales del buque a una cena de despedida en mi residencia. Durante la grata sobremesa recordé mi período de formación en la Milicia Naval Universitaria y las prácticas en San Fernando de teniente de complemento de infantería de marina, y comenté la ilusión que me haría hacer una singladura a bordo del buque-escuela. El comandante Gabriel Portal dijo que, si tal era mi deseo, estaba hecho y podía unirme a ellos en la última etapa del viaje hacia la Escuela Naval de Marín. Entre bromas y veras, hablamos de esta posibilidad y Portal pidió por teléfono una autorización urgente de la superioridad, que obtuvo una inmediata respuesta afirmativa del Ministerio de Marina. Horas después pasé a ser miembro honorario de la dotación del buque e hice una travesía de navegación a vela durante cuatro días hasta llegar a Marín. Fue una de las experiencias más interesantes que he tenido en mi vida.

Me apasionó la carta de Cuéllar, que era una excelente crónica de la vida de Irlanda en aquella época, escrita en un buen castellano, casi azoriniano, con desenvoltura y sentido del humor. Es curiosa la descripción que hacía de los lugareños:

Viven en choza de paja. Son hombres corpulentos de bellas facciones y miembros sueltos, como corzos. No comen más que una vez al día y eso ha de ser de noche. Lo que ordinariamente comen es manteca con pan de avena. No beben agua, siendo la mejor del mundo. Las fiestas comen alguna carne medio cocida, sin pan ni sal, que es su usanza. Vístense ellos con calzones justos y sayos cortos de pelotes muy gruesos. Cúbrense con mantas y traen el cabello hasta los ojos. Son grandes caminadores y sufridores de trabajos. Las más de las mujeres son muy hermosas, pero mal compuestas, que no visten más que la camisa y una manta con que se cubren, y con un paño de lienzo muy doblado sobre la cabeza, atado por la frente. Son grandes trabajadoras y caseras a su modo. Nómbranse cristianos esta gente y dícese misa entre ellos. Rígense por la orden de la Iglesia de Roma. Casi todas las más de sus iglesias, monasterios y ermitas están derribados por mano de los ingleses que hay de guarnición y los de la tierra que a ellos se han juntado, que son tan malos como ellos.

El capitán narraba con ironía las relaciones de estos «salvajes» —léase «nativos»— entre sí:

Su mayor inclinación de estos es ser ladrones y robarse los unos a los otros, de suerte que no pasa día sin que se toque alarma entre ellos, porque sabiéndose de aquel casar que en este hay ganado u otra cosa, luego vienen de mano armada de noche y ¡anda Santiago! Y sabiendo los ingleses de los presidios quién ha recogido o robado más gana-

do, luego vienen sobre ellos a quitárselo. No tienen otro remedio sino retirarse a las montañas con sus mujeres y ganados, ya que no tienen otra hacienda.

Y concluía de forma categórica:

En este reino no hay justicia ni razón y, así, hace cada uno lo que quiere.

Cuéllar logró regresar a España con una mano delante y otra detrás. Dolorido pero disciplinado, dirigió un memorial al rey Felipe II en los siguientes términos:

El capitán Francisco de Cuéllar, que fue sirviendo a V. M. con 25 escudos de entretenimiento al mes en la Armada del marqués de Santa Cruz junto al río de Lisboa para la jornada de Inglaterra, en la cual asistió siempre hasta que se perdió en el reino de Irlanda, donde ha estado más de siete meses desnudo y pasando triste vida entre los salvajes de aquel reino. Y de allí al de Escocia, con gran peligro, donde también estuvo seis meses muy maltratado y con mucha necesidad, y esperando poder pasar a los Estados de Flandes y continuar allí sus servicios, como hizo muy a costa de su persona y hacienda. Y ahora ha venido últimamente con licencia y carta del duque de Parma para V. C.^a de que ha hecho presentación. Pide y suplica a V. C.^a humildemente que sea servido hacerle merced mandando que se le pague el sueldo que se le debe del tiempo que sirvió en la dicha Armada de cualesquiera dineros que hubiere atento, que viene pobre y con mucha necesidad por las muchas costas y gastos que ha hecho en salir de los dos reinos donde se perdió, hasta venir a esta corte, sin que se le haya dado para ello ningún socorro ni ayuda de costas, que en ello recibirá mucho bien y merced de V. C.^a

El monarca le hizo justicia, como se deduce de la inserción en el documento de la siguiente apostilla de la mano real: «Que se le dé cédula para Don A.^o de Bazán, que le haga fenecer su cuota y pagar lo que justamente pareciere debérsele».

Actitud de los irlandeses con los supervivientes de la Gran Armada

Las aventuras y desventuras de nuestro capitán me incitaron a seguir investigando los sucesos que padecieron en Irlanda los buques de la Armada y sus pocos supervivientes. Resultado de mis pesquisas fue un artículo sobre «Attitudes in Ireland towards the Survivors of the Spanish Armada», que publiqué en *The Irish Sword*, la revista de la Sociedad Irlandesa de Historia Militar. Las conclusiones a las que llegué fueron que las actitudes de los irlandeses hacia los naufragos españoles variaron de forma con-

siderable según su condición política y social: *establishment* inglés, pueblo llano y jefes locales. Los ocupantes ingleses y las personas a su servicio fueron implacables, de conformidad con las instrucciones recibidas del gobernador de Dublín, Sir William Fitzwilliam, en las que autorizaba a sus súbditos a que «os apoderéis de los cascos de los buques, su carga y sus tesoros, y prendáis y ejecutéis a todos los españoles que encontréis, cualquiera que sea su categoría, pudiendo recurrirse a la tortura en el transcurso de la investigación». Las más execrables fueron las matanzas de trescientos españoles en Galway y de doscientos en Ellagh.

Los campesinos acogían y socorrían a los naufragos, si bien les despojaban sin escrúpulos de sus pertenencias. Cuéllar lo describió con gracejo:

A nosotros nos querían bien estos salvajes porque sabían que veníamos contra los herejes y que éramos tan grandes enemigos suyos y, si no fuera por ellos, que nos guardaban como a sí mismos, por lo más ninguno quedaría de nosotros. Teníamosles buena voluntad por esto, aunque ellos fueran los primeros que nos robaron y desnudaron en carnes a los que llegamos vivos a tierra.

Fue impresionante el gesto de solidaridad cristiana de las mujeres de Galway, que hicieron sudarios con sus vestidos para amortajar y enterrar a los españoles ejecutados por orden del gobernador Fitzwilliam.

Con muy escasas excepciones, los jefes irlandeses y los religiosos católicos auxiliaron a los afligidos españoles, pese a las amenazas de muerte del gobernador si así obraban. Sorley Boy MacDonnell –que facilitó el paso de muchos españoles a Escocia– afirmó en carta a la reina Isabel I que antes perdería su vida y posesiones que mercadear con sangre cristiana. Algunos de ellos pagaron con sus vidas sus buenas obras, como Malachy MacClancy o Brian O'Rourke, que fue ahorcado por traición en 1591, acto que fue inmortalizado en el poema de T. D. Sullivan «O'Rourke's Request».

Según Dolores Higuera y Pilar San Pío, el naufragio colectivo afectó a unas 6.000 personas, de las que 3.750 murieron ahogadas, 1.000 fueron ejecutadas por los ingleses y otras 400 asesinadas por los nativos, y 750 sobrevivieron, la mayoría de las cuales consiguieron regresar a España. Estos datos no sirven de apoyo a la leyenda «galwayana» de que los muchos habitantes de la bella ciudad que tienen ojos negros descienden de los supervivientes de la Armada. *Se non è vero, è ben trovato*. Quizás U2 o alguno de los muchos cantautores irlandeses podría componer una versión de «Spanish Eyes» en gaélico. Otra simpática leyenda sometida a la crítica histórica es la de que los primeros habitantes de Irlanda fueron celtas procedentes de Galicia, que

llegaron a la isla, muy a su pesar, arrastrados por las tormentas. Un amigo historiador mantiene que esto es cierto, pero que los celtas en cuestión eran tan malos marineros que no consiguieron regresar a España y se quedaron para siempre en Irlanda.

Felipe III apoyó a los rebeldes irlandeses en su lucha contra los ocupantes ingleses y envió en su socorro una expedición mandada por Juan del Águila, pero, tras una penosa travesía debido al habitual mal tiempo en la zona, las tropas hispano-irlandesas fueron derrotadas en la batalla de Kinsale (1601). Se produjo entonces una huida masiva a España, «The Flight of the Earls», liderada por los condes Hugo O'Donnell, «el Rojo», Hugo O'Neill y Donald O'Sullivan. Felipe III llegó a reclutar a treinta y cuatro mil soldados irlandeses para sus ejércitos. Hubo una nueva rebelión contra los ingleses en 1641 que también contó con ayuda militar española, pero el levantamiento fue salvajemente sofocado por el lord protector, Oliver Cromwell, que asesinó a numerosos católicos por el solo hecho de sus creencias, lo que hizo que aumentara el éxodo de muchos irlandeses a España. Para atender a su educación —especialmente a la formación de los sacerdotes—, se crearon colegios irlandeses en Valladolid, Alcalá de Henares, Salamanca, Sevilla y Santiago.

La propensión a la comunicación entre españoles e irlandeses y la facilidad para establecer contactos y hacer amistades me indujeron a incluir la parte dedicada a Irlanda en mi libro de memorias *Liberia, Irlanda, Austria: Semblanzas diplomáticas* bajo el epígrafe «Sintonía con una nación y un pueblo».

Relaciones hispano-irlandesas en los últimos tiempos

Las relaciones históricas entre España e Irlanda han sido amplias y fructíferas, y existe una simpatía y atracción mutua entre los dos pueblos. Sin embargo, españoles e irlandeses apenas se conocen y cada uno de ellos tiene una visión simplista y tópica del país del otro. En Irlanda no hay apenas interés por España y por el idioma español, pese a este patrimonio histórico compartido. Cuando llegué a Dublín como embajador en 1987, entre los alumnos que se presentaron a las pruebas de acceso a la universidad, solo el 2,5% eligió el castellano como lengua facultativa —90,5% el francés, 6,5% el alemán y 0,5% el italiano—. Ya en mi primera visita de cortesía a la ministra de Educación, Mary O'Roarke, le planteé la necesidad de impulsar la enseñanza del español en las escuelas públicas. La ministra se mostró receptiva y copatrocinó con el Instituto Cultural Español un concurso literario para estudiantes de secundaria sobre «Irlanda-España: 1588-1988». Asimismo, convencí al rector del Maynooth Colle-

ge, Michael Ledwith, para que se iniciara la enseñanza del español en la Universidad Pontificia. La mayoría de las universidades contaba con prestigiosos departamentos de español, pero a nivel de enseñanza media la situación era manifiestamente mejorable. Algunos profesores universitarios se quejaban de que perdían prácticamente el primer curso en enseñar a los alumnos a comprender nuestro idioma.

Había una Asociación de Profesores de Español que solía colaborar activamente con la embajada y con su Instituto Cultural, posteriormente denominado Instituto Cervantes. Por eso me ha sorprendido muy desagradablemente que la citada asociación haya propuesto como tema de debate para este curso «La independencia de Cataluña» y haya indicado que «esta casa está a favor». Todas las personas —incluidos los profesores de español— son muy libres de tener sus propias opiniones, pero no es de recibo que una institución se pronuncie, en cuanto tal y en nombre de sus afiliados, en un tema tan delicado y sensible como la integridad territorial de España. ¿Qué pensaría la opinión pública irlandesa si una asociación de profesores de inglés en España se pronunciara a favor de la independencia del Úlster? En la misma línea se han pronunciado Gerry Adams y otros gerifaltes del Sinn Fein. Esto resulta explicable porque son unos ignorantes, no saben nada sobre España y no son capaces de comprender que la independencia de Cataluña iría en contra de sus aspiraciones a que el Úlster se integre en la República de Irlanda. Pero no se puede comprender en el caso de los profesores de español, que se supone que deben saber algo de España. Es una muestra más del escaso conocimiento que los irlandeses tienen de la situación actual y real en España.

Los españoles tienen un mejor conocimiento de la realidad de Irlanda gracias a la pléyade de niños y jóvenes que durante el verano acuden al país, a ve-



El embajador Yturriaga y el comandante del buque-escuela español Juan Sebastián Elcano, Gabriel Portal, en la ofrenda de una corona en el Monumento al Soldado Desconocido, en 1988. (Foto del autor).

ces en ruidosas manadas, para aprender el idioma inglés. Los irlandeses también deberían tener una mejor imagen de la España real a través del creciente número de turistas que nos visitan, pero –salvo honrosas excepciones– ven solo la *typical Spain*: sol, playa, vino, flamenco y mujeres –a ser posible, con navaja en la liga–. Algunos no se han dado aún cuenta de que se acabó la Guerra Civil, que Franco murió hace cuarenta y dos años y que España es un Estado democrático, miembro de la Unión Europea, que posee una de las economías más desarrolladas del mundo.

Por eso resulta meritoria la labor que viene realizando el Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga. También es de agradecer la iniciativa del antiguo director del Instituto Cervantes en Dublín, José Antonio Sierra, de financiar el Premio George Campbell con el fin de incentivar las investigaciones y despertar el interés sobre las relaciones entre España e Irlanda en cualquier disciplina académica. Como hay una abundante bibliografía sobre las relaciones históricas entre los dos países, se pone como condición que la investigación verse sobre cualquier tipo de relación –histórica, cultural, política, social, económica o de cualquier otro tipo–, siempre que se refiera al período de tiempo comprendido entre 1965 y la actualidad.

El falso problema de la pesca

Aunque no sean todo lo intensas que cabría esperar, España e Irlanda mantienen muy buenas relaciones como miembros que son de la UE. El único problema serio que han tenido los dos países es ficticio: la pesca. Irlanda es una isla que, a diferencia de Islandia –que depende en un 90% del mar– está de espaldas a él. A pesar de tener ricos caladeros cerca de sus costas, ni ha desarrollado una industria pesquera ni los irlandeses son aficionados a comer pescado, salvo el caso del supervalorado salmón, que es un pez que capturan en sus ríos. Cuando estudié la historia de Irlanda y supe del desastre de la «hambruna de la patata» (*the potato famine*) me preguntaba –y sigo preguntándome– cómo se dejaron morir de hambre o tuvieron que emigrar masivamente a Inglaterra, a Estados Unidos y a Canadá, cuando tenían una impresionante fuente de riqueza al alcance de su mano. Es cierto que no podían pescar el salmón, porque los ríos estaban bajo el control de los colonos ingleses; pero ¿por qué no miraron al mar y a sus recursos –especialmente en el oeste de la isla– y lanzaron sus modestas barcas a faenar a unas pocas millas de sus costas? No se necesitaba una gran inversión en una actividad tradicionalmente artesanal para la que bastaban –aparte

del necesario coraje y unos mínimos conocimientos marítimos– unas barquichuelas como las que aún se pueden ver hoy día en las islas de Arán o en los remotos confines de Conamara. A los irlandeses, en general, no les gusta el mar. Las autoridades irlandesas impusieron que, en los buques españoles abanderados en Irlanda, un pequeño porcentaje de la tripulación que saliera a la mar debía de ser irlandesa. Los patrones españoles se las veían y se las deseaban para conseguir cubrir el cupo por falta de voluntarios y, una vez a bordo, los pescados a lazo prestaban más atención a la cerveza Guinness y al whisky que a los aparejos de pesca.



El embajador Yturriaga en Conamara. (Foto del autor).

En las zonas costeras de la península ibérica y en sus archipiélagos canario y balear ocurre todo lo contrario. España tiene una larga tradición marinera y pesquera, y sus barcos han faenado desde tiempo inmemorial en todos los mares del mundo, incluidos el Gran Sol y el Irish Box. Hay quien mantiene que, antes de la llegada al Caribe de Cristóbal Colón y los hermanos Pinzón, Canadá ya había sido descubierta por los pescadores españoles y portugueses. España es, tras Japón, el país que más pescado consume y, aunque ha sido uno de los grandes países pesqueros del mundo, no solo no exporta pescado, sino que tiene que importarlo para poder atender al consumo nacional. España es, a diferencia de Irlanda, un país abocado al mar, del que depende en gran medida. Cuando se iniciaron las negociaciones para la entrada de España en la Comunidad Europea, España era la primera potencia europea de pesca y la capacidad de captura de su flota supera-

ba a la todos los demás países comunitarios juntos. De ahí que se le exigieran condiciones draconianas en materia de pesca.

A la sazón, yo era jefe de la Asesoría Jurídica Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y elaboré un sólido informe en el que fundamentaba los derechos de pesca adquiridos por España en el Gran Sol y en el noroeste del océano Atlántico, basados en la costumbre internacional –práctica ancestral inveterada durante siglos– y en los tratados internacionales, especialmente el Convenio Europeo de Pesca de 1964. Los negociadores irlandeses dijeron –con su habitual sinceridad– que el documento estaba muy bien, pero que, si España quería el apoyo de Irlanda para ingresar en la CE, tendría que renunciar a tales derechos, lo que no tuvo más remedio que aceptar. En consecuencia, las condiciones impuestas por la Comisión Europea en el Tratado de Adhesión de 1985 fueron leoninas por su carácter restrictivo y discriminatorio. Se estableció un régimen transitorio que excluía el acceso de los pesqueros españoles a los mares Báltico y del Norte durante diez años, y al Irish Box hasta 2002, mientras se autorizaba el libre acceso de los pesqueros de países comunitarios a las aguas españolas sin restricción alguna. Se limitó a 300 el número de barcos españoles que podían faenar en la zona –no más de 150 de forma simultánea–, que se incluyeron en una lista nominal, se fijaron restricciones a las sustituciones de buques, se les obligaba a informar de su entrada en las aguas de la zona y de su salida de ella, se les podían imponer sanciones especiales y se dismanteló el sistema de tarifas aplicable a la importación en España de productos pesqueros procedentes de Estados comunitarios.

Mas «quien hizo la ley hizo la trampa». Para seguir teniendo acceso al Irish Box, los armadores españoles abanderaron sus barcos en Irlanda y en Gran Bretaña, y crearon empresas mixtas, a fin de poder disfrutar de parte de las cuotas comunitarias adjudicadas a estos dos países. Los irlandeses calificaron este sistema de «pabellones de conveniencia», lo cual no era cierto, ya que el régimen respetaba las normas comunitarias –si bien era cierto que algunos de estos buques abusaban de ellas–. Los incidentes eran numerosos y el servicio irlandés de guardacostas se dedicaba casi en exclusiva a la caza y captura de pesqueros «oriundos» de España. Cuando visité la Escuela Naval de Haulbowline, pude comprobar que en todas las pantallas del servicio de control de la pesca aparecían barcos propiedad de empresas españolas, aunque enarbolaran las enseñas irlandesa o británica.

El tratamiento dado a España por la CE y por Irlanda era injusto. A la potencia con la máxima capacidad de captura, la Comisión Europea le concedía una cuota del 6% del *total allowable catch*, mientras

que a Irlanda –que apenas contaba con capacidad de captura y carecía de infraestructura pesquera– se le daba el 4,4%, del que la mayor parte quedaba sin utilizar. Irlanda no tenía ni industria pesquera ni mercado donde vender los productos capturados en el 22% de las aguas comunitarias que estaban bajo su jurisdicción. Pude comprobar cómo los buques de origen español desembarcaban de madrugada en los puertos de la costa occidental sus capturas, que eran introducidas en grandes camiones frigoríficos que partían a continuación rumbo a Madrid o Barcelona. Las autoridades irlandesas hacían de perro del hortelano, que ni comía ni dejaba comer. De ahí que mantenga que se trataba de un falso problema, basado más en la susceptibilidad nacional que en los intereses económicos, y que era posible resolver mediante la colaboración entre dos socios comunitarios para su mutuo interés. Uno ponía las aguas y otro los barcos, la tecnología, el personal y el mercado, y ambos resultaban beneficiados.

Superación de la dependencia de Irlanda del Reino Unido

Irlanda ha sido históricamente dominada y humillada por sus vecinos ingleses, que la han colonizado y explotado durante siglos. Cuando los vientos de la historia llevaron a la independencia de la República de Irlanda en 1922, el Gobierno británico hizo trampas y organizó un referéndum separado en los seis condados del Úlster, donde tenía asegurada una mayoría favorable a la continuidad de su integración en el Reino Unido. En consecuencia, la República de Irlanda vio amputada una importante parte de su territorio que se mantuvo dentro de la Gran Bretaña, lo que tantos problemas le ha causado y le sigue causando.

El país y sus ciudadanos sufrían un complejo de insularidad –«una isla detrás de otra isla»– y de dependencia total de Gran Bretaña. Las relaciones angloirlandesas tenían un sabor agridulce, donde se mezclaban el amor y el odio. Pese al rechazo por la opresión padecida, la influencia cultural inglesa es notable y ha sido asumida por la Irlanda angloparlante: el Trinity College, la Church of Ireland, el Abbey Theatre, *The Irish Times*, los clubs... No en vano, algunos de los mejores escritores en lengua inglesa –Jonathan Swift, William Yeats, Bernard Shaw, Oscar Wilde, James Joyce, Samuel Beckett...– nacieron en la verde Erin. Sin embargo, no toda la élite irlandesa asume su carácter irlandés y se muestra orgullosa de él. Es de sobra conocida la ya tópica frase atribuida a Arthur Wellesley, duque de Wellington, cuando, en respuesta a quienes criticaban su modesto nacimiento en tierras irlandesas,

afirmó: «No se es un caballo por haber nacido en un establo».

Los irlandeses, al igual que los españoles, son los más acerbos críticos de su propio país. Algunos de los mayores ataques que ha recibido Irlanda proceden de «fuego amigo», de su mismo interior. El pueblo irlandés es tremendamente autocrítico y tiene un abrasivo e irreverente sentido del humor, que aplica por doquier. Suele ser orgulloso e independiente, impredecible y contradictorio, travieso e iconoclasta, y rebelde, con o sin causa. Le encanta hacer de *enfant terrible*, llevar la contraria a quien se ponga por delante y propinar de vez en cuando un sopapo al Gobierno de turno, a la Unión Europea o al papa de Roma. Ya puso de manifiesto este talante cuando en 2008 se opuso a la ratificación del Tratado de Lisboa o cuando en 2012 rechazó el pacto fiscal de la UE, lo que requirió la convocatoria de nuevos referéndums, en los que finalmente los irlandeses volvieron a la seriedad y facilitaron la requerida anuencia popular.

Ha sido precisamente su vinculación con la UE lo que ha permitido a Irlanda independizarse de facto de Gran Bretaña. Su ingreso en la Comunidad Europea en 1974, al mismo tiempo que el Reino Unido y en paridad con él, fortaleció la identidad y autoestima del pueblo irlandés, y le permitió, en gran

medida, superar su complejo de insularidad y de dependencia de Gran Bretaña. Su pertenencia a la UE ha facilitado la diversificación de sus contactos con el exterior y la potenciación de su economía, gracias principalmente a la ayuda de los fondos estructurales. De ahí que su actitud hacia la Unión haya estado condicionada por las ventajas recibidas en su calidad de miembro. De ser un país situado en la periferia de Europa con un mercado reducido de unos cuatro millones de habitantes y con una renta per cápita que no llegaba al 70% de la media comunitaria, ha llegado en corto tiempo a superar dicha media y alcanzar una renta de 60.000 dólares, lo que la sitúa en el puesto 32.º del escalafón mundial y en el 7.º en el índice de desarrollo humano. Solo en sus primeros quince años de pertenencia a la Comunidad recibió de ella 6.020 millones de libras, hasta el punto de que algún comentarista malevolente ha llegado a decir que la principal industria de Irlanda era el presupuesto comunitario. Gracias a estas aportaciones y a la diversificación de su comercio –hasta entonces centrado en Gran Bretaña–, ha progresado de forma considerable. Cuando el Reino Unido se negó a sumarse a la Unión Económica y Monetaria (UEM) y a aceptar el euro como moneda común, muchos pensaron que Irlanda tendría que seguir la misma actitud, pero, para su sorpresa, comprobaron que Irlanda podía prescindir de sus andaderas británicas y marchar sola, con sus propios medios y la ayuda comunitaria.



El embajador Yturriaga en la campiña irlandesa. (Foto del autor).

Posición de Irlanda y España en la Unión Europea

Irlanda y España han reencontrado su camino histórico en la UE. Irlanda tuvo la suerte de ingresar unos años antes que España, lo que le permitió compartir en exclusiva con Italia el maná de los fondos estructurales hasta el ingreso de Grecia, España y Portugal. En un primer momento no aprovechó en demasía este filón, porque lo dedicó fundamentalmente a gastos consuntivos en vez de al reforzamiento de sus infraestructuras y la diversificación de su economía, pero más adelante cambió de actitud y progresó de forma impresionante hasta convertirse en el «tigre celta». Sufría de un cierto dualismo en su estructura productiva, con un importante sector agrícola insuficientemente desarrollado y dependiente de las ayudas de la Política Agrícola Común (PAC) –que beneficiaba la agricultura atlántica en detrimento de la mediterránea–, y un sector industrial reducido pero poderoso al que acudieron empresas multinacionales de Estados Unidos y de Japón, que, atraídas por un favorable régimen fiscal, hicieron de Irlanda su cabeza de puente para penetrar en el mercado europeo. Irlanda centró sus esfuerzos en mantener los principios y mecanismos

básicos de la PAC, especialmente la subvención de la agricultura atlántica, la apertura de los mercados comunitarios a la expansión de sus bienes y servicios, y la cohesión económica y social, asociada a los fondos estructurales y a la UEM.

En el plano económico, Irlanda y España discrepaban en su actitud hacia la PAC. La primera –que tenía subvencionada su producción de carne, leche y mantequilla– era partidaria de mantener el *statu quo*, mientras que la segunda –que no recibía compensación alguna por su agricultura mediterránea– era partidaria de revisarla para lograr un mayor equilibrio. En el tema de la cohesión social había plena coincidencia entre los dos Estados, ya que ambos eran receptores de ayuda de los fondos estructurales. Dada su condición de países periféricos con menor desarrollo relativo, solían adoptar posiciones de principio similares sobre los grandes temas de la agenda comunitaria. Ambos coincidían en el apoyo al Mercado Único, a la UEM, al euro, a la Europa de los ciudadanos, a la libre circulación de personas o a la dimensión social, siempre que se contemplaran desde la óptica de la cohesión económica y social. A diferencia de España, sin embargo, Irlanda no se sumó al sistema Schengen de libertad de movimiento de personas en el espacio único europeo.



El embajador Yturriaga con la presidenta de Irlanda, Mary Robinson, en 1990. (Foto del autor).

Tanto Irlanda como España sufrieron adversamente las consecuencias de la crisis económico-financiera mundial de 2008. Irlanda tuvo que na-

cionalizar el Allied Irish Bank y gastar ingentes sumas de dinero para reflotarlo, lo que provocó una deuda de hasta el 11% del PIB. La UE y el Fondo Monetario Internacional acudieron al rescate con un préstamo de 140.000 millones de euros y el Gobierno tuvo que adoptar una férrea política de austeridad para reducir el déficit, bajo la vigilancia de «los hombres de negro». España escapó por los pelos al rescate, si bien su banca tuvo que recibir préstamos de la UE de hasta 100.000 millones de euros para sanear el sistema financiero a través del Fondo de Reestructuración Ordenada Bancaria, del que solo se gastaron unos 48.000 millones. Los dos países se han recuperado de la crisis –Irlanda fue liberada de la intervención en 2013, tras tres años de control de la troika– y ahora están entre los países que más crecen en la UE y en Europa.

Desde el punto de vista político, el peculiar sistema de partidos y la estrecha dependencia de los políticos de sus feudos locales les impiden a menudo tener una visión nacional del país y, mucho menos, una perspectiva comunitaria o internacional. El Gobierno irlandés suele actuar en Bruselas como un lobby para la defensa de sus intereses. De ahí que, en las ocasiones en que el pueblo irlandés ha tenido que expresar su opinión a través de un referéndum –como en 1973 para decidir sobre la adhesión de Irlanda a la CE o en 1987 para aprobar el Acta Única Europea–, el argumento decisivo ha sido el de la percepción de las ventajas económicas de su pertenencia a la Comunidad. Su actitud hacia la CE/UE responde a un criterio no tanto ideológico como utilitarista de las ventajas o inconvenientes de su condición de miembro. El desarrollo de la integración europea no era el factor determinante en su actuación comunitaria y sus cesiones de parcelas de soberanía a la Comunidad eran asumidas no tanto por convicción europeísta como por pragmatismo, en función de las ventajas económicas y sociales que obtuviera por su condición de miembro. Según un informe de 1989 del Consejo Nacional Económico y Social, la mejor opción para Irlanda pasaba por una integración total en los ámbitos económico, monetario y social. No sé si los líderes políticos irlandeses son conscientes de la notable influencia favorable que dicha pertenencia ha ejercido en el plano político: la gradual disminución de su dependencia de todo tipo de Gran Bretaña y la recuperación de su autonomía política de facto.

España también ha salido muy favorecida de su adhesión a la CE/UE, tanto en el ámbito socioeconómico como en el político. Como nueva conversa a la democracia y a la integración europea, los Gobiernos españoles han contado con el práctico consenso de todas las fuerzas políticas y una opinión ampliamente mayoritaria de los españoles sobre la conveniencia de no solo permanecer en la Unión,

sino de continuar el proceso hacia una mayor integración europea, aunque fuera necesario hacerlo a distintas velocidades: unión bancaria, monetaria, económica y, eventualmente, política.

Consecuencias del Brexit

La inesperada victoria del referéndum sobre el Brexit en Gran Bretaña –aunque fuera por escaso margen– y el nacional-populismo en que han caído el Gobierno conservador de Theresa May, parte del laborismo y un importante número de ciudadanos de la Inglaterra rural, así como el comienzo de las negociaciones entre Gran Bretaña y la UE para formalizar la salida, prevén unas consecuencias muy negativas no solo para el Reino Unido, sino también para los demás miembros de la Unión. El Reino Unido, en especial, deberá hacer frente a tremendas consecuencias no solo económicas, financieras y sociales, sino también políticas, ya que podría llegarse a una fragmentación de la Gran Bretaña con la posible secesión de Irlanda del Norte y de Escocia.

La bola ha echado a rodar y ya ha concluido la primera fase de las negociaciones entre la UE y Gran Bretaña, en la que se han examinado tres temas básicos a los que se condicionó pasar a una segunda fase de la negociación en la que se definiera las relaciones bilaterales entre las dos partes: contribución de Gran Bretaña a la UE por su salida de la Unión, derechos de los ciudadanos de países comunitarios en el Reino Unido y de los británicos en los Estados de la Unión, y estatuto aplicable en la frontera entre las dos Irlandas. Se ha llegado a un acuerdo de principio sobre estos delicados temas que está cogido con alfileres y habrá que ver cómo se concreta finalmente, pues se ha partido del *gentlemen's agreement* de que «nada estará acordado hasta que todo no haya sido acordado».

El tema de las relaciones entre los Gobiernos de las dos partes de la isla es, sin duda, el más difícil de resolver jurídicamente, pues unos y otros pretenden que no se altere el *statu quo* y no se restaure la frontera física de antaño. Este piadoso deseo es difícil de concretar en disposiciones legales, porque, una vez que Gran Bretaña salga de la UE, el límite sur del territorio británico de Irlanda del Norte pasará a convertirse en frontera del Reino Unido con un tercer Estado –la República de Irlanda– y tanto las personas como las mercancías que la atravesaren tendrían que someterse a las normas establecidas al efecto tanto por la Gran Bretaña como por la República de Irlanda.

Comprendo la renuencia de los irlandeses de ambos lados de la «raya» a que se vuelva a la situación que prevalecía antes del Acuerdo de Viernes Santo de 1998. Viene a mi mente una jugosa anéc-

dota al respecto. Cuando me incorporé a la embajada en Dublín, inicié las visitas protocolarias y entre ellas figuraba la del primado de la Iglesia católica de Irlanda, cardenal Thomas O'Fiaich. El problema estaba en que el cardenal residía en la sede de San Patricio, situada en Armagh, que caía dentro de Irlanda del Norte, por lo que tuve que solicitar autorización de la embajada británica en Dublín para poder atravesar la frontera intrainlandesa. Decidí ir en coche, acompañado de mi mujer y de mis hijas, para asistir a la invitación a tomar una taza de té que nos había hecho monseñor O'Fiaich a las tres de la tarde del día de autos. Llegamos a la línea divisoria, en la que se aplicaban impresionantes medidas de seguridad, especialmente del lado norirlandés. Cruzamos la frontera a las dos menos diez y, como íbamos sobrados de tiempo ya que Armagh estaba bien cerca, decidimos hacer un breve alto en el camino en un bosquecillo en tierra de nadie para comernos unos bocadillos de tortilla de patatas y de jamón. Al poco rato sentimos una sensación rara, como de ser observados. No era una impresión, sino una realidad. Al levantar la cabeza nos vimos rodeados por una patrulla de soldados británicos armados hasta los dientes. En el silencio sepulcral que se produjo, se pudo escuchar la voz del oficial inglés, que decía por radio a su interlocutor: *They are having a bloody picnic!* ¿Qué había pasado? Pues que los guardias fronterizos advirtieron a sus colegas del otro lado de la frontera que el coche del embajador de España había cruzado la línea y, como pasaban los minutos y no aparecía al otro lado del control, estos temieron que hubiéramos sido raptados por un comando del IRA. La conversación con el cardenal fue extremadamente grata, pero no la sensación de exceso de seguridad –tuvimos que ir por la ciudad rodeados de soldados armados por todas partes– y, más que una taza de té, nos hubiera sentado mejor un vaso de whisky para reponernos del susto.

Este hilarante incidente ponía de manifiesto la situación de tensión que se vivía en las zonas fronterizas, que, al ser sumamente permeables, eran utilizadas por los terroristas norirlandeses para cometer atentados y secuestros. A la sazón me parecieron excesivas y aparatosas tantas medidas de seguridad, pero unos días después las comprendí, cuando miembros del IRA colocaron una potentísima bomba en la cercana ciudad de Omagh que causó numerosos muertos, incluida una estudiante española.

La situación ha variado considerablemente desde 1998, pero no acaba de resolverse del todo. Tras la fructífera formación de un Gobierno de coalición entre hermanos separados presidido por la líder del Partido Democrático Unionista, Arlene Foster, y vicepresidido por el dirigente del Sinn Fein, Mar-

tin McGuinness, tras la muerte de este en marzo de 2017 se rompió la coalición y hubo que celebrar nuevas elecciones, en las que las fuerzas quedaron igualadas y los unionistas perdieron la mayoría absoluta. Desde entonces no se ha logrado constituir un nuevo Gobierno de coalición, debido fundamentalmente a la posición enfrentada de los dos principales partidos por la cuestión del Brexit. Si no se llegara a un acuerdo, el Gobierno de Londres podría asumir el Gobierno norirlandés, como ya ha hecho en otras ocasiones.

La solución de mantener un régimen especial diferente al aplicable al resto de las fronteras exteriores del Reino Unido –que parece haberse encontrado provisionalmente en la negociación–, aparte de su difícil articulación jurídica, provocaría que Escocia requiriera un régimen similar, con lo que se rompería la uniformidad del régimen aplicable en toda Gran Bretaña.

La salida voluntaria del Reino Unido de la UE podría, no obstante, tener efectos positivos al permitir el relanzamiento del proceso de integración europea dificultado por la firme oposición del Gobierno



El embajador Yturriaga con su hija María Victoria tras la graduación de esta en el Trinity College, en 1991. (Foto del autor).

británico. Gran Bretaña nunca se ha sentido del todo a gusto en la CE/UE. Se autoexcluyó en 1951 de la Comisión Europea del Carbón y del Acero y del EURATOM porque el esquema adoptado no encajaba con su línea política, ya que exigía un tratamiento especial para tener en su especificidad. Cuando en 1957 el Tratado de Roma amplió el ámbito comunitario a todos los ámbitos de la economía y constituyó la Comunidad Económica Europea, el Gobierno británico creó la Asociación Europea de Libre Comercio para contrarrestar a la CEE, pero fracasó en su intento y, con su habitual pragmatismo, pidió el ingreso en la Comunidad para hacer desde dentro la labor de zapa que no había logrado realizar desde fuera de la institución. El general Charles de Gaulle, sin embargo, la tuvo en la *dog house* hasta 1973, cuando al fin se acordó su ingreso, junto con Irlanda y Dinamarca. El Reino Unido ha constituido desde entonces un obstáculo permanente para el avance del proceso integrador europeo y, con el fin de diluirlo, propugnó y obtuvo la ampliación de la CE/UE hasta llegar hasta los 28 Estados que hoy forman parte de la Unión. Cuando no lograba frenar el proceso integrador, el Reino Unido se inventó la cláusula del *opting-out*, que le permitía zafarse de sus obligaciones, como en el caso de la libertad de movimiento de personas establecido en el Acuerdo de Schengen –en lo que le siguió Irlanda– o en el de la tercera fase de la UEM y la adopción del euro –en lo que Irlanda ya no le siguió.

En 1992 consiguió que se suprimieran en el Tratado de Maastricht los adjetivos de «federal» o «legislativo», calificadores de los actos de la UE, y en 1994 logró suprimir de la *non nata* Constitución para Europa, la creación de un Ministerio de Asuntos Exteriores o la concesión de carácter vinculante a la Carta Europea de Derechos Humanos. En el descafeinado Tratado de Lisboa de 2007 que ocupó su lugar introdujo una serie de cláusulas exoneradoras que consagraban su excepcionalidad. El Gobierno británico declaró en 2010 que no haría más concesiones de soberanía a la UE, se excluyó en 2012 del Pacto para la Austeridad, la Coordinación y la Gobernanza, y forzó una disminución del presupuesto de la UE, pese al incremento de sus miembros y el aumento de sus gastos. El primer ministro David Cameron se jactó de que había superado a Margaret Thatcher con su famoso «cheque británico», pues había conseguido recortar el presupuesto europeo y vetar tratados. El nefasto *premier* conservador chantajeó a la UE y, para contrarrestar su amenaza de abandonar la UE, la Comisión Europea aceptó la inclusión en el Tratado de la UE de varias disposiciones que fortalecían la cláusula *opting-out* y concedían al Reino Unido una serie de privilegios inaceptables. Por fortuna, estas cláusulas no se incorporaron al tratado, ya que, al someterlas sin

necesidad a referéndum, fueron rechazadas por el pueblo británico por 59,1% de votos a favor y 48,1% en contra, dando lugar al comienzo del proceso de Brexit en el que actualmente nos encontramos.

Cabría «hacer de la necesidad virtud» y aprovechar la coyuntura de la eventual salida de Gran Bretaña de la UE para relanzar y potenciar la integración europea. No necesitamos –como propugnaba el Reino Unido– «menos Europa», sino todo lo contrario: «más Europa». Irlanda debería unirse a España y al núcleo duro de la UE para relanzar el proceso integrador. Para poder alcanzar la última fase de la UEM, sería preciso que Irlanda renunciara al *dumping* fiscal y facilitara una razonable uniformi-

zación a nivel comunitario de las normas en materia de impuestos. Asimismo, debería incorporarse al Acuerdo de Schengen y dejar a Gran Bretaña orgullosamente aislada en su isla, porque –gracias a la UE– Irlanda ha dejado de ser «una isla detrás de una isla» para convertirse en «una isla delante de un continente». En la lucha por la democratización y la desburocratización del pesado mecanismo comunitario, en la reducción del exceso de regularización y en la potenciación de los derechos humanos y de la ciudadanía europea, Irlanda siempre encontrará a España en el seno de la UE.

Madrid, 14 de enero de 2018

LA «VUELTA A CASA» DE GUILLERMO DEL TORO

El cineasta mexicano Guillermo del Toro, ganador de cuatro premios Óscar por su última obra, *La forma del agua*, regresa a España, donde rodó dos de sus obras más emblemáticas, para ser homenajeado en la 21.ª edición del Festival de Cine de Málaga, que le ha otorgado el Premio Málaga-SUR como reconocimiento a su trayectoria cinematográfica.

Texto: Ashley Jáñez

«Estar aquí recogiendo este premio es como una vuelta a casa», afirmaba Guillermo del Toro mientras sostenía la biznaga otorgada por el Festival de Málaga en homenaje a su carrera. Y es que, aunque actualmente sea uno de los directores más significativos de Hollywood, el mexicano vivió una parte importante de su trayectoria en España, donde dirigió dos de sus películas más aclamadas: *El espino del diablo* y *El laberinto del fauno*, ambas con la Guerra Civil como telón de fondo de estas historias de género fantástico.

Hasta siete acepciones tiene la palabra «monstruo» según la Real Academia Española. Cada una de ellas, más distinta a la anterior. Si bien es cierto que al pensar en un monstruo la primera imagen mental suele representar a un ser que infunde temor, si esta palabra va unida al nombre del cineasta mexicano Guillermo del Toro, su significado cambia por completo hasta convertirse en sinónimo de un ser brillante lleno de cualidades. Este «monstruo» de crear historias y darles forma es actualmente uno de los directores más aclamados de Hollywood, especialmente tras su éxito en la pasada edición de



Guillermo del Toro sosteniendo el premio Málaga-SUR. (Foto: Álex Zea, Festival de Málaga).

los premios Óscar, donde se hizo con las estatuillas de mejor película, mejor banda sonora original, mejor diseño de producción y mejor dirección por *La forma del agua*, fábula romántica protagonizada por una mujer y una criatura marina. Si por algo es conocido Guillermo del Toro, además de por su talento a la hora de hacer películas, es por su especial mirada estética, sobre todo a la hora de crear criaturas o «monstruos» que ya han pasado a la historia del cine.

La 21.ª edición del Festival de Cine de Málaga, celebrada entre el 13 y el 22 de abril de 2018, volvió un año más apostando por el cine en español y todo aquello que rodea a esta industria. Entre los reconocimientos de esta edición, el festival destacó a Guillermo del Toro con el Premio Málaga-SUR en reconocimiento a su larga y exitosa carrera.

La presencia de Guillermo del Toro en Málaga fue muy completa. El Festival de Málaga le dedicó un monolito en el paseo marítimo Antonio Machado, que el mexicano descubrió durante su visita a la ciudad y que permanecerá junto al resto de galardonados con este premio, como son, por ejemplo, Leonardo Sbaraglia, Paz Vega o el malagueño Antonio de la Torre. Tras esto, el cineasta ofreció una clase magistral abierta al público que se celebró en el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, donde el espacio se llenó de personas expectantes por escuchar a uno de los directores más importantes del momento. Durante algo más de hora y media, Del Toro habló sobre cine y contó experiencias personales dentro de la industria y su punto de vista sobre el proceso de creación cinematográfica, destacando técnicas y estilos, así como obstáculos, a la hora de sacar adelante ciertos proyectos. En presencia del director del Festival de Málaga, Juan Antonio Vigar, el mexicano ofreció su visión sobre distintos temas relacionados con el cine y su manera de trabajar, explicando con referencias tanto a su propio trabajo como al de otros directores el proceso necesario para sacar adelante un proyecto. Dentro de ese proceso, hizo una especial mención a la estética de sus películas, algo por lo que es reconocido dentro de la industria. «A partir de *El laberinto del fauno* he tratado de que todas mis películas fuesen pinturas e ilustraciones con vida», explicaba el mexicano, que analizaba la importancia de la luz y el color en su cine y confesaba que lo



Guillermo del Toro junto al monolito que le dedicó el festival. (Foto: Álex Zea, Festival de Málaga).

primero que piensa cuando ve un decorado para una película es por dónde va a entrar la luz.

Esta actividad estuvo presentada también por el director, productor, guionista y experto en cine Antonio Trashorras, coguionista de *El espinazo del diablo*, dirigida por Del Toro. Trashorras es amigo del cineasta y una persona que le conoce muy bien también en el ámbito profesional. Recientemente ha presentado el libro *Del Toro por Del Toro*, publicado por el Festival de Málaga en colaboración con la editorial Lucés de Gálibo, donde el autor conduce una serie de conversaciones con el director mexicano en las que se reúnen anécdotas y reflexiones de Guillermo del Toro sobre su vida y su carrera.

Durante la jornada también hubo tiempo para hablar de la creación de sus monstruos: «El monstruo tiene que provocar en mí un interés y un sentimiento



Guillermo del Toro durante su clase magistral. (Foto: Álex Zea, Festival de Málaga).

estético. Que digas al mismo tiempo: “Qué belleza, pero qué terrible”», afirmó Del Toro. «La cantidad de detalles que pones en pantalla con tus monstruos es lo que los hace reales», comentó Trashorras, tras lo que Del Toro explicó que, para su última creación en *La forma del agua*, tardaron tres años. Para dar forma a esa criatura esculpieron las formas y con una aguja hicieron cada poro, arruga o cicatriz de su piel: «Todo esto no se ve, porque luego se somete al trabajo de pintura, que es otro lenguaje. Hay muchos lenguajes en el proceso de creación de una película», matizó.

Para concluir la visita de Guillermo del Toro, el Festival de Málaga. Cine en Español, tras proyectar varias de sus obras como *Cronos*, *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno* o *La cumbre escarlata*, le dedicó un homenaje que se celebró en el Teatro Cervantes de Málaga con la presencia de varios actores españoles que quisieron apoyar al cineasta y dedicarle unas palabras en esa noche tan especial donde se reconocía su aportación a la industria cinematográfica. La actriz española Paz Vega fue la encargada de presentar este homenaje, en el que estuvieron sobre el escenario Fernando Tielve, Irene Visedo, Eduardo Noriega, Ivana Baquero y Santiago Segura, que dedicaron unas palabras de

agradecimiento y cariño al director mexicano, con el que todos han trabajado. Para hacer la entrega de la biznaga aparecieron en el escenario los actores Marisa Paredes y Ron Perlman, amigos y compañeros del director. Marisa Paredes trabajó con Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo*, mientras que Ron Perlman, además de ser un gran amigo del director, ha trabajado en muchas ocasiones con él. Su primer encuentro fue en la ópera prima del mexicano, *Cronos*, y volvieron a trabajar juntos en *Blade II* y *Pacific Rim*, aunque probablemente su papel más conocido es el de *Hellboy*, a quien interpretó en las dos películas de esta historia dirigidas por Del Toro.

El director mexicano subió a recoger su biznaga arropado por amigos y colegas de profesión que también le aplaudían desde el patio de butacas. La admiración de este país hacia el director no es casual. El mexicano ha rodado en España, con actores españoles e incluso confiesa que, de sus diez películas, tiene tres favoritas y dos de ellas son las que hizo en España: «He tenido experiencias fundamentales en España y por eso estoy aquí. Cuando hice *Mimic* en 1997, sentí que la vida se escapaba y aquí, en España, recuperé la fe en la vida y en el cine», apuntó Del Toro, que incidió en que tras el



Participantes en el homenaje a Guillermo del Toro. (Foto: Álex Zea, Festival de Málaga).

circuito de premios de *La forma del agua* decidió hacer un «regreso a casa» que incluyó la visita al Festival Internacional de Cine Fantástico de Bruselas: «Quise volver al género que adoro y al que le he dedicado tanto amor y cariño para decir que en el fantástico se puede hacer poesía, se puede hacer arte».

El Festival de Málaga comenzó en 2017 una nueva andadura en la que abrió los brazos al cine iberoamericano optando por cambiar su clasificación de festival de cine español para pasar a ser un festival de cine en español, donde tuviesen cabida todas aquellas obras realizadas en ese idioma compartido. La 21.ª edición de este festival consolidó lo que comenzó el año anterior, optando por dar una gran importancia al mundo iberoamericano tanto en las proyecciones cinematográficas como en una gran cantidad de actividades paralelas en las que se analizaron en profundidad diversos aspectos de esta industria. Un ejemplo de ello es el Málaga

Docs: Encuentro de Cine Documental en Málaga, actividad enmarcada dentro del MAFIZ (Málaga Festival Industry Zone), donde con la colaboración del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos de la Universidad de Málaga, se analizó y reflexionó en torno al documental latinoamericano actual, su historia y tradición, al igual que se había hecho en anteriores ediciones con el documental español, trazando de esta forma una línea de unión entre el documental de ambas orillas del Atlántico.

La importancia del cine compartido y la coproducción entre ambas orillas es ya una realidad más que evidente. Directores de renombre como Alejandro Amenábar, Rodrigo Cortés o Juan Antonio Bayona son, junto a Guillermo del Toro, algunos de los ejemplos más claros del éxito en la coproducción y demuestran los beneficios del trabajo por la unión del talento presente en ambas orillas creando obras maestras que quedarán para siempre en la memoria de los aficionados al cine.

MARÍA ELVIRA ROCA BAREA

‘LA HISPANOFOBIA ESTÁ ESCRIBIENDO AHORA MISMO UNA NUEVA PÁGINA CON TODAS LAS MANIFESTACIONES QUE ESTÁN TENIENDO LUGAR EN ESTADOS UNIDOS’

María Elvira Roca Barea es profesora de instituto, ha colaborado con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y enseñado en la Universidad de Harvard. Ha publicado varios libros y artículos en revistas especializadas y dado conferencias dentro y fuera de España. A todo suma, ahora, el hecho de ser autora de *Imperiofobia y leyenda negra*, uno de los ensayos más exitosos y con mejores críticas de los últimos tiempos, que analiza en profundidad el origen de la fobia histórica hacia los distintos imperios, como el romano, el americano, el ruso y el español. Con prólogo de Arcadi Espada, esta obra trata de responder a cuestiones como el porqué de las imperiofobias, cuáles son los tópicos que las configuran y cómo se expanden hasta llegar a ser opinión pública y sustituir a la historia, prestando una especial atención a la perversa relación que mantienen los españoles con su propia historia.

Texto: Raúl Orellana

¿Por qué es necesario en este momento explorar la «imperiofobia» y la «leyenda negra»?

Necesario siempre ha sido. De hecho, a esa necesidad han respondido otros libros y otras investigaciones anteriores. Ahora, en este preciso momento, es especialmente necesario por las circunstancias de los últimos años. Creo que hay una conciencia clara, cada vez más presente en la opinión pública, de que existe ese fenómeno de la hispanofobia y de que puede ser siempre utilizado contra los españoles en toda circunstancia. Es, digamos, esa sensación de peligro que últimamente sentimos, ya

de una manera muy clara, la que ha llevado a una toma de conciencia mayor; no es que antes no existiera, pero sí que es mayor ahora.

¿De dónde vienen estos términos?

Pues la palabra «imperiofobia» es un término, o una invención, que yo empecé a utilizar para mí misma cuando estaba estudiando ese fenómeno de aversión generalizada a los imperios en todo tiempo y cómo determinados poderes locales férreamente asentados se ven en peligro cuando un imperio en expansión los cuestiona. Esas maquinarias propagandísticas que se desarrollan contra ellos fue lo que empecé a llamar imperiofobia, pero no pensé



La escritora María Elvira Roca Barea en un momento de la entrevista. (Foto: Raúl Orellana).

nunca que fuese a terminar siendo el título de un libro. Por su parte, la expresión «leyenda negra» se usa para referirse a esa versión distorsionada de la historia de España según la cual es una historia de atraso, barbarie, horror, intolerancia, etcétera. Es Julián Juderías el que la populariza en un trabajo que empieza a publicarse en 1914 y que tiene ese nombre. No es él el primero en utilizar la expresión «leyenda negra» para referirse a este fenómeno de muchos siglos, pero sí es quien populariza la expresión mediante su trabajo.

¿Cuál sería la cronología de creación de esta leyenda negra?

La cronología de la leyenda negra discurre en paralelo con la historia del Imperio español, es decir, la primera manifestación visible y bien estudiada está hecha por un historiador sueco que se llama Sverker Arnoldsson, cuya obra acaba de ser reeditada, y estudia esa primera manifestación de hispanofobia en Italia, porque es allí hacia donde se produce la primera expansión del Imperio español, que es aragonesa. Ahí es cuando aparece y, después, sigue en los siglos XVI y XVII de una manera muy virulenta con las guerras de religión y con los conflictos habidos en lo que es el eje propagandístico orangista en los Países Bajos, anglicano en Inglaterra y luterano

en los territorios del Sacro Imperio. De esta manera, se crea un triángulo propagandístico enormemente fértil que continúa en el siglo XVIII en otra versión, la ilustrada. Esta versión francesa es, prácticamente, la más perdurable, en la medida en la que le da otro nuevo matiz de respetabilidad intelectual a la hispanofobia, y continúa durante el siglo XIX incrustada en el liberalismo y la versión anglosajona de la historia. Así podemos seguir hasta ahora mismo, que está escribiendo una nueva página, en vivo y en directo, con todas las manifestaciones de hispanofobia que están teniendo lugar en Estados Unidos, con la destrucción de las estatuas de Colón y de fray Junípero Serra. Es decir, no ha dejado nunca de ser reescrita y añadida, capítulo a capítulo, con nuevas versiones, con nuevos desarrollos, como este episodio fantástico de Estados Unidos. Ahora mismo en Estados Unidos es muy visible el hecho de que no existe población indígena que sobreviviese a la expansión desde Nueva Inglaterra hacia el oeste. Sin embargo, ese enorme vacío de falta de población indígena por aniquilación de la existente no va a ser contado como realmente sucedió. Se va a quedar un hueco en medio y se ha buscado el culpable en el origen; por tanto, la culpa de la desaparición de los pueblos indígenas está en los españoles, en Colón y en la colonización española, pero no en el séptimo de caballería, no en el general Custer, no en el coro-

nel Frémont ni en todos y cada uno de los episodios de destrucción de los pueblos que allí habitaban y que puede ser perfectamente seguida e investigada; sin embargo, eso no se hace. Nadie le va a quitar una estatua al general Custer, pero las cabezas de Colón y fray Junípero van a seguir cayendo.

¿Es la hispanofobia algo previo al descubrimiento de América?

Sin duda, es anterior. Ese pensamiento de que España es un país medieval y caballeresco es algo que viene del humanismo. A lo largo de seis siglos se ha repetido la misma tontería, desde Paulo Jovio a Curtius. América se incorpora tarde al palmarés de la leyenda negra gracias a Guillermo de Orange y las traducciones promovidas por él del texto de fray Bartolomé de las Casas, a quien a día de hoy considero totalmente desprestigiado como fuente fidedigna, pero es él quien convierte América en un nuevo tópico hispanófobo. Esto favoreció a los franceses, que habían fracasado estrepitosamente en Canadá, y por ello los ilustrados lo repitieron hasta aburrir. Porque la ilustración francesa siempre ha estado al servicio de su país, como debe ser. Esto les honra.

Según lo que ha investigado, ¿quiénes cree que son los máximos responsables de fomentarla?

Bueno, es que tiene muchísimos participantes, es una gran fiesta. Es un baile al que acude mucha gente, porque todos obtienen de ello alguna rentabilidad. Por ejemplo, siguiendo con este último capítulo que está ahora en fase de escribirse: ¿quién obtiene rentabilidad de esto? Pues la obtiene evidentemente el WASP, el grupo blanco anglosajón protestante norteamericano, que no va a cargar con la responsabilidad de la desaparición de esos pueblos indígenas. Entonces, evidentemente, hay que buscar un culpable, porque el hueco es clamoroso. ¡Es que prácticamente no hay población! Y eso que, según la ley estadounidense, con que tengas un octavo de sangre india ya eres considerado un indígena; pues aun así las cifras de población son ridículamente pequeñas. Por tanto, ahora que se ha puesto de moda el indigenismo y todo este asunto, hay un hueco enorme que hay que cubrir, y la ausencia clamorosa de esos pueblos desaparecidos no va a caer sobre ese grupo humano que lo exterminó, sino que va a migrar en busca de otro culpable. Entonces, se va a dibujar un paisaje que explica la realidad presente, eximiendo de culpa y de responsabilidad a los que verdaderamente son culpables de ese asunto. Siempre hay una razón por debajo de todos y cada uno de los desarrollos que la leyenda negra ha ido escribiendo y colgando al Imperio español.

¿Qué hay de leyenda en los procesos históricos asociados a nuestro país como es, por ejemplo, la Inquisición?

Todos esos tópicos, que se convirtieron en reclamos propagandísticos de alguna manera a fuerza de ser repetidos a lo largo de los siglos, han terminado teniendo por completo la visión general. La Inquisición es, evidentemente, algo que existió. Sin embargo, la visión que de ella se tiene está completamente deformada. Creemos de ella que es algo mucho más importante, que afectó mucho más a la vida, y cuando piensas en España piensas en la Inquisición automáticamente. Pero ¿por qué no piensas en la escuela de pensamiento de Salamanca o por qué no piensas en el estupendo sistema asistencial que España tenía ya en el siglo XVI con desarrollo de atención hospitalaria y solo piensas en la Inquisición? Pues se piensa en ella porque fue el *leitmotiv*, la percha en la que se cuelga todo un desarrollo denigratorio de la historia de España. Esto de nuevo nos plantea un interés, que, en este caso, sería coger una cosa relativamente pequeña como la Inquisición, transformarla en un monstruo y teñir siglos de historia de España de solo esa presencia. Al mismo tiempo que la pones en la primera fila del escenario, tapas todos los fenómenos de intolerancia religiosa que sucedieron en Europa en los siglos XVI y XVII. Toda la intolerancia migra hacia el territorio de la Inquisición, que es el territorio español. Así ya no ves las persecuciones religiosas que tuvieron lugar en estos siglos en los territorios protestantes ni cómo se mataron entre sí las distintas sectas protestantes, ya que toda la intolerancia religiosa está en ese lado, luego ya no está en el tuyo. Siempre hay un interés que no se ve a primera vista, pero que está clarísimamente ahí.

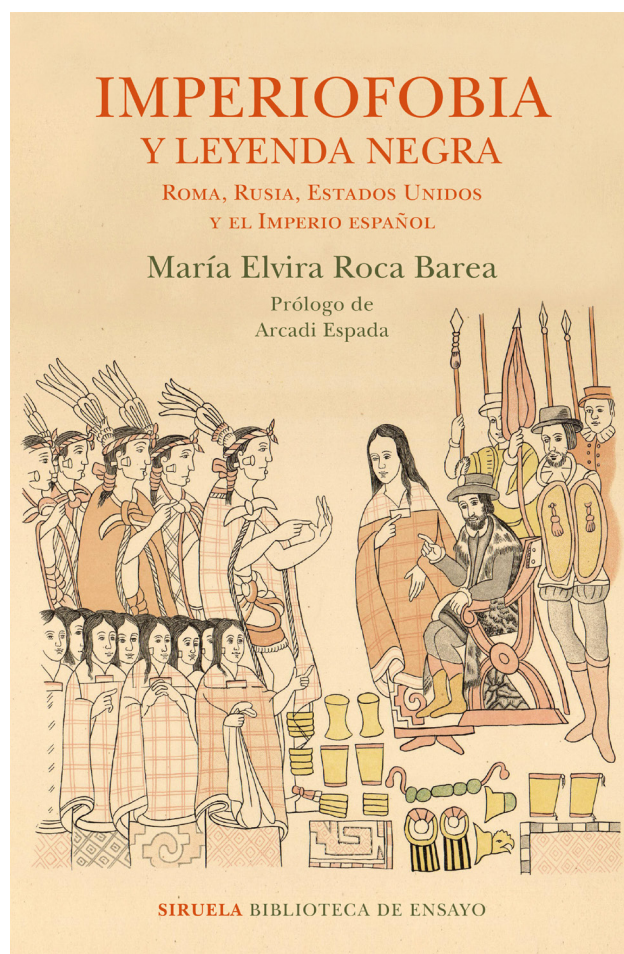
¿Por qué cree que interiorizamos y nos creemos los españoles esta leyenda negra?

Eso es una conjunción de factores realmente complicada de explicar. La interiorización de la leyenda negra viene de varios factores. En primer lugar, en el Imperio español, como en casi todos los imperios, había un sistema de autocritica extraordinariamente libre en el sentido de libertad de expresión y de hábito de polemizar. Esto es eficaz en los imperios, suele ocurrir en casi todos ellos y sucede porque es funcional. Si tú te quedas feliz en tu situación y te complaces a ti mismo con lo que ves, entonces no te esfuerzas por mejorar, no quieres ir más allá. En todos los imperios te das cuenta de que es algo que existe y es funcional. A eso hay que sumar el hecho de que a lo largo del siglo XVIII se produce un cambio de dinastía; llega un rey nuevo, que es un Borbón, que viene de Francia y con él llegan sus ilustrados, que son franceses. Entonces se produce

un proceso de asimilación de las élites españolas al pensamiento francés, surge el afrancesado. En España había ilustrados, pero esa asimilación de todos los tópicos franceses es la de un afrancesado y el francés era por definición hispanófobo, ¡cómo no iba a serlo! Llevaba siglos luchando contra el poder imperial de España y cuando no puedes atacar en lo militar y no puedes derrotar en lo económico, pues te dedicas, como en toda imperiofobia o al menos yo he tratado de explicarlo así, a derrotar moralmente al otro, es decir, a colgarle todos los vicios, los errores y barbaridades posibles. Destruyes su reputación e imagen, ya que no lo puedes destruir de otra forma. Los franceses llevaban años practicando ese ejercicio y cuando las élites españolas se asimilan al nuevo ambiente de la corte tienen que aceptar esa puesta en escena, porque si no son automáticamente calificados de atrasados, de gente que está al margen de la modernidad, que no son ilustrados, que no están al corriente de lo nuevo. Entonces, a partir de ese momento, la asimilación cobra carta de naturaleza entre las clases altas españolas y las cultas, y esa visión denigratoria de la historia de España realmente ya no volverá a ser cuestionada nunca más.

En su ensayo habla de un sentimiento de hispanofobia en distintos puntos del mundo. ¿Cómo se ha llegado ahí?

Pues por un proceso muy largo que tiene muchos capítulos de reescritura distinta, hasta que hay un momento en que se asimila que es el paisaje con el que nos educamos los occidentales y ya no cuestionamos la base sobre la que está escrito en ningún sentido. La hispanofobia es un pilar sobre el que se ha escrito la historia de Europa, cuando en el siglo XIX se escribe la historia oficial. Esa es la historia que hemos estudiado en los libros de texto. Imagínate, cuando el Imperio español se está viniendo abajo es el momento álgido del Imperio colonial inglés, la unificación alemana con toda la efervescencia nacionalista triunfante, la unificación italiana... Todos ellos tenían sus propias versiones de la hispanofobia, que estaba incrustada en sus élites, por supuesto, porque todos estos territorios echan los dientes luchando contra el Imperio español. Por tanto, es esa versión la única posible. A excepción de algunos historiadores italianos, que lo han hecho y que forman parte de un momento que tuvieron a comienzos del siglo XX y que no han continuado esa línea histórica, va a ser difícil encontrar en la historiografía italiana o cualquier libro de texto de este país alguien que reconozca las ventajas que para Italia supuso la existencia del Imperio español y su relación con él; más bien ocurre al revés.



Imperiofobia y leyenda negra se publicó en el 2016.

Por lo que cuenta, entonces, piensa que es difícil cambiarlo.

Está, por un lado, lo que se encuentra fuera de las fronteras nuestras y, por otro, lo que está dentro. A mí me preocupa, evidentemente, lo que está dentro de las fronteras nuestras. El hecho de que en la mentalidad colectiva inglesa la hispanofobia esté absolutamente incrustada porque ellos han construido su noción de sí mismos, su noción de superioridad moral y de cualquier tipo, por oposición a ese Imperio del que han construido una imagen denigratoria, a ellos los convierte en los buenos de la película y eso es muy difícil de tocar. Esa misma composición de lugar te la encuentras en casi cada territorio de Europa que visites y, claro, la capacidad de influir ahí es muy limitada. Luego está lo que pasa en nuestro propio país, donde la leyenda negra sigue siendo una y otra vez el alimento nutritivo de todas las tendencias centrífugas y destructivas de la unidad que aquí se dan. Ahí es bastante importante que tomemos conciencia de que esto es gasolina, gasolina que alimenta corrientes políticas que son extraordinariamente perversas, destructivas en líneas generales y racistas.

Cuando se alimenta a estos demonios y se les ofrece más y más, crecen hasta convertirse en el «problema» que ahora mismo tenemos.

¿Ha sido complicado escribir un libro como este, que da la vuelta a todo lo que se nos ha contado?

Pues no lo sé. Yo ando haciendo el trabajo hacia atrás, intentando explicar cómo lo escribí, por qué lo escribí y por qué realmente nunca decidí escribirlo. El libro es el resultado de un proceso de decantación larguísimo, porque yo estudié Clásicas y la historia de Roma, y ahí tuve la intuición de que algo existía. Luego me marché a Estados Unidos y allí vi unos paralelismos que me resultaron bastante asombrosos y en ese momento es cuando me puse a estudiar. Estudié durante años ese fenómeno de los imperios, de las propagandas vinculadas a los imperios y a las imágenes denigratorias, que llamo imperiofobia. El Imperio español y todos sus silencios, toda esa inmensidad de trabajo, absolutamente tapada, ocultada debajo de mil alfombras, con solo la visión de la Inquisición y el tema de América, fueron los dos *leitmotiv* de la propaganda utilizados una y otra vez. Fue mucho el tiempo en que yo hacía esto conforme hacía otros trabajos de investigación. Lo hacía para mí y para yo entender y comprender la historia de España, porque soy española y me interesa. Nunca decidí escribir un libro. Realmente fue Ignacio Gómez de Liaño, el director de la Colección Ensayo de Siruela, el que me pidió que lo escribiera. He de confesar, honradamente, que pensaba que no lo iba a leer nadie.

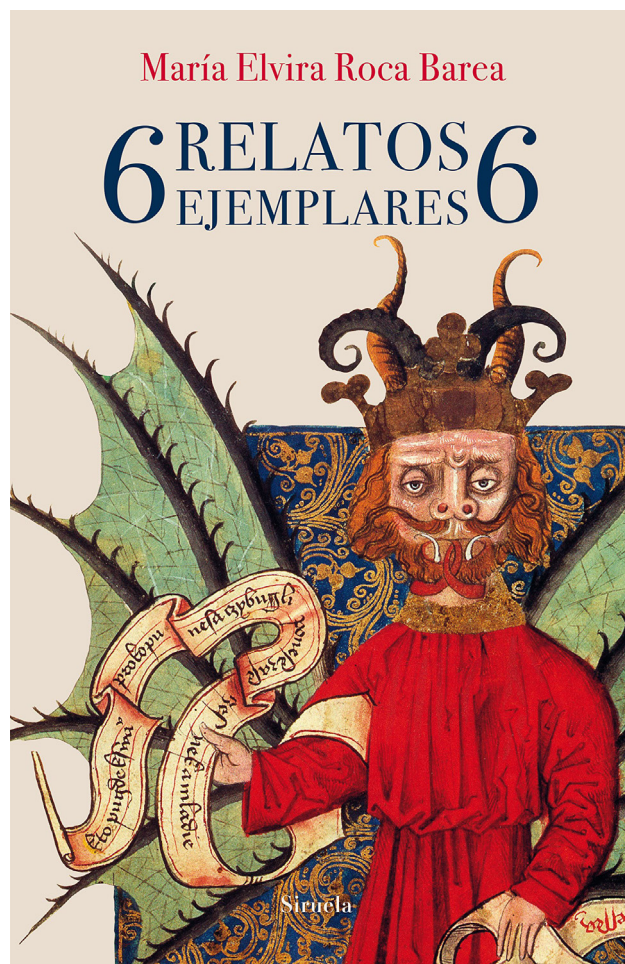
Comenta que la propaganda está inexcusablemente vinculada a los imperios, pero ¿cuáles piensa que son las consecuencias de esto en la actualidad?

Las consecuencias de esta propaganda se están viendo en Europa, se están viendo en España y afectan de una manera bestial a todos los pueblos que hablan español, no solo a España. Esa relación perversa con la historia propia que los españoles tienen los debilita enormemente, porque los debilita moralmente, y en el caso ya de los que hablan español al otro lado del Atlántico ni los cuento; en ese caso el asunto es ya realmente una tragedia. El hecho de que los pueblos que hablan español en América consideren España como una especie de cosa invasora, destructiva de ellos mismos, cuando lo que tienen, lo que son hasta el día de hoy, tiene más historia virreinal que historia después de la independencia, y machacarte a ti mismo la parte que tienes de español, a ver cómo lo haces sin destruirte a ti mismo completamente, porque no puedes hablar otra lengua más que la que tienes de uso común, y la sangre que te trajeron tus antepasados de la península ibérica a ver cómo te la sacas de las

venas sin destrozarte. En el caso de América es horrible, es verdaderamente horrible. Aunque no digo que sea la única causa, pero sí que es una de las razones principales por las que las naciones de América están absolutamente trabadas y son incapaces de tener una relación fructífera o alimenticia con su pasado.

A raíz del éxito de su ensayo, ¿cree que se ha estudiado y contado poco sobre este tema?

Este tema se ha estudiado menos que nada, ¡es que es asombroso! Desde la publicación de Julián Juderías de *La leyenda negra*, que sale en 1914 en una revista y que posteriormente en 1917 reestructura, le añade bibliografía y adquiere la configuración con la que ahora te lo encuentras en las reediciones, hasta la publicación de García Cárcel, prácticamente en el noventa y tantos, en España no se produce un solo trabajo sobre esto. Todo lo que viene a añadirse al tema de la leyenda negra, con la inmensidad que tiene históricamente, la tergiversación histórica que es descoyuntar completamente



Cubierta del libro 6 relatos ejemplares 6.

la historia de ese Imperio y de Europa, en realidad de sus carriles, vive de las publicaciones que hacen otros historiadores fuera de España, como son la de Arnoldsson, que he mencionado, en 1960; la de Powell a comienzos de los setenta; en el cuarenta y tantos Rómulo Carbia desde Argentina había publicado también; pero todos y cada uno de los que abundan sobre el asunto no son españoles, por lo que hay que darse cuenta de la enormidad de lo que esto significa.

Tras *Imperiofobia* y *leyenda negra*, su nuevo libro es *6 relatos ejemplares* 6. ¿Qué otros mitos viene a desmontar en él?

6 relatos ejemplares ó está escrito en otra clave, en clave de relato histórico, y salió de historias que yo conforme escribía *Imperiofobia* y *leyenda negra* me hubiera gustado contarlas, pero había que pararse diez páginas a contar una historia particular, de una persona concreta o un momento histórico determinado; entonces no me podía parar, me hubiera salido del relato histórico para irme a otro sitio. Estas historias se quedaron ahí y entre ellas escogí seis que me parecieron especialmente interesantes, porque me parecía que merecía la pena que los lectores, no solo el que habla español sino los pueblos del sur de Europa, debían conocer estas historias y quizás dejaran de tener esa visión

negativa de sí mismos que tienen o esa especie de complejo de inferioridad moral que los tiene bastante fastidiados, la verdad.

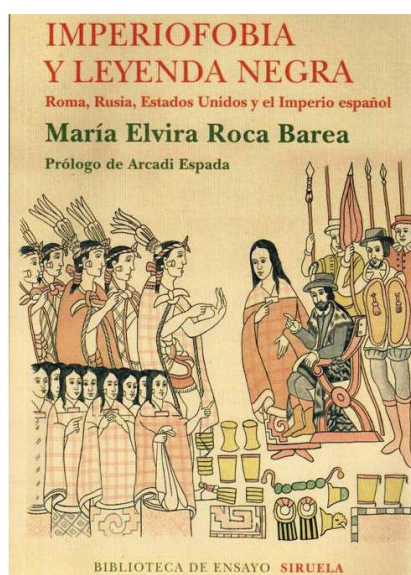
¿Cómo ha sido el proceso de documentación e investigación para estos dos libros?

En el segundo caso no ha añadido nada, porque yo ya tenía los datos previos, y en el caso de *Imperiofobia* y *leyenda negra* la gran acumulación de información del primero sucede en los diez años anteriores a que me ponga a escribirlo. Tampoco me supuso demasiado, se escribió de una manera relativamente rápida, se hizo en un par de años, pero porque no es un trabajo que empieza de cero; si hubiera empezado de cero, no sé qué tiempo habría tardado. Cuando escribí el libro tenía ya organizadas mis carpetas y aquello tenía una estructura; lo que hice fue sacar de allí y ponerme a redactar, pero yo ya tenía un material acumulado en cajas y en carpetas y estaba estructurado. A lo largo de los años alguna vez investigaba la construcción de ciudades en América, iba a la Biblioteca Nacional y veía los planos de construcción, que son enormes, encuadernados o los de 1554, por ejemplo. No lo hice con presión, no tenía sensación de ello, era como una especie de excursión intelectual que me interesaba a mí y que yo realmente pensaba que no le podía interesar a nadie más.

Reseñas

IMPERIOFOBIA Y LEYENDA NEGRA. ROMA, RUSIA, ESTADOS UNIDOS Y EL IMPERIO ESPAÑOL

Empirephobia and Black Legend. Rome, Russia, United States and the Spanish Empire



Título: *Imperiofobia y leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*
Autor: María Elvira Roca Barea
Editorial: Siruela
Año de edición: 2016
ISBN: 9788416854233

Este ensayo aborda un tema tan sugestivo como es la leyenda negra que ha perseguido a España desde que esta iniciara el proceso de formación de su imperio. Las críticas, los prejuicios, los estereotipos que se lanzan cuando se analiza la historia de nuestro país suelen achacarse a una serie de figuras y acontecimientos –saco de Roma, fray Bartolomé de las Casas, la Inquisición...– tan extendidos en el imaginario colectivo como conocidos de manera excesivamente superficial. Y este libro no solo disecciona la realidad histórica de estos y otros hitos del antiespañolismo poniéndolos en su contexto histórico, sino que, basándose en un exhaustivo y riguroso análisis historiográfico, rastrea sus orígenes, sus motivaciones, su extensión, las causas de su propagación y su pervivencia en la actualidad. La autora ofrece tanta información, tanta documentación y tantos matices sobre cómo se fue entretejiendo este tapiz tan duradero de la leyenda negra española que resulta verdaderamente esclarecedor.

El libro se estructura en dos grandes apartados: un primer bloque dedicado a la definición de los conceptos clave –imperio, imperialismo, leyenda negra, imperiofobia– y al dibujo del proceso de formación de otros imperios y sus consecuentes leyendas negras –los casos de Roma, Rusia y EE UU–, lo que permite establecer similitudes y diferencias sobre cómo y por qué se fueron gestando los ataques críticos que han recibido, y siguen recibiendo hoy, otros imperios y, también, sobre cómo han gestionado cada uno de los países sus respectivas leyendas negras. El segundo y más extenso apartado se centra en el caso español.

María Elvira Roca Barea, en los primeros capítulos, efectúa un minucioso y argumentado recorrido crítico por las opiniones que sobre el tema han vertido otros autores como Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez, Julián Juderías, Henry Kamen, Pierre Chaunu o Ricardo García

Cárcel, entre otros. A lo largo de este examen de la historiografía que ha tratado, desde diferentes posturas ideológicas y con distintas conclusiones, la cuestión de la leyenda negra, surgen variados aspectos que llaman la atención y mueven a la reflexión: la identificación de la expresión «leyenda negra» con el caso español, las consideraciones respecto al componente racista que sobrevuela sobre la hispanofobia, la idea de que la mezcla de admiración y en-

vidia es uno de los mecanismos de la imperiofobia y de los estereotipos que se suelen utilizar en las leyendas negras, la percepción que sobre esta leyenda negra hemos tenido los españoles y la falta de una respuesta eficaz a la misma, vinculada esta inacción a las teorías que pretendían negar su existencia.

En su esbozo sobre los imperios romano, ruso y estadounidense, con un esquema metodológico común, la autora realiza un completo estudio de la bibliografía que ha tratado el tema, buscando desentrañar cuáles fueron los orígenes y las motivaciones tanto de las estructuras imperiales como de las críticas que conforman sus leyendas negras respectivas. En la mayoría de las ocasiones el análisis de estos orígenes suele derivar en un juicio de inocencia o culpabilidad respecto a la formación y el desarrollo de este imperio, desarrollándose lo que Roca Barea denomina, con un componente moral, «argumento del imperio inconsciente». Una cuestión realmente interesante que aparece como elemento que puede hallarse en diferentes imperios y que trata de responder a la pregunta de por qué existen los mismos.

Destaca que suelen concurrir hitos o puntos de inflexión que se toman como motivo para justificar la existencia de la leyenda negra: en el caso del Imperio romano sería la destrucción de Corinto o Rodas, que encontraría su equivalente en el saco de Roma de 1527 en el caso español –cuyas contradicciones pone la autora de relieve al estudiar este episodio en profundidad– y que nos hace ver cómo existen, en demasiadas ocasiones, diferencias entre la historia realmente acaecida y la historia interesadamente extendida, al resaltar algunos elementos y silenciar o dejar en segundo plano otros.

En el caso estadounidense, se trata de una leyenda negra aún viva, actual, presente y, además, extendida en los cinco continentes, es decir, a una mayor escala geográfica que otras leyendas negras precedentes. Resulta llamativa la teoría ilustrada de la degeneración como raíz del antiamericanismo –EE UU sería una versión degenerada de Europa– y el componente racista de estas leyendas negras, muy vinculado al antisemitismo, como se observa especialmente en los ejemplos de España y EE UU. Al igual que hemos comentado con los acontecimientos, también suelen existir personajes del propio país que resultan clave en la extensión de, en este caso, el antiamericanismo, como sería Chomsky, al que Roca Barea compara con fray Bartolomé de las Casas por el efecto negativo y propagador de sus críticas, si bien en su opinión se exagera la importancia individual de estas dos figuras. Dedicó asimismo un apartado al antiamericanismo en España, con la evidente fecha clave de 1898.

En cuanto a la rusofobia, entendida como fenómeno supraideológico que va más allá del comunismo, se centra en analizar su origen vinculado a la

Ilustración francesa, así como el papel desempeñado por Alemania, por las guerras napoleónicas y por el choque de intereses entre el Imperio británico y el ruso en la formación de la leyenda negra que se cierne sobre el caso ruso. Asimismo, estudia, desde el punto de vista de España, las obras de Juan Valera, Julián Juderías o Emilia Pardo Bazán.

En el segundo gran bloque de este ensayo el foco se pone en la hispanofobia, acometiéndose la investigación de la misma a través de las sucesivas etapas –protagonizadas por diversos ámbitos geográficos– entrelazadas de su formación y desarrollo: Italia, la zona del Sacro Imperio, Inglaterra, los Países Bajos y América, además del influjo de la Inquisición.

El devenir histórico de la monarquía hispánica tras el proceso llevado a cabo por los Reyes Católicos explica que, como consecuencia de la expansión mediterránea de la Corona de Aragón, sea lógico que uno de los iniciales focos de la leyenda negra española se encuentre en Italia. El humanismo y el Renacimiento configuraron la imagen de una España antítesis de lo que supuso la exaltación y recuperación de todas las virtudes del glorioso pasado grecorromano. El papel del Papado, en especial representado en el ambiente que rodeaba al papa valenciano Alejandro VI, también converge en esa imagen negativa que se está dibujando. Y comienzan a entremezclarse asimismo componentes religiosos y de sangre: el paso de sucesivos pueblos y civilizaciones por la península ibérica con la consiguiente convivencia y mezcla sirvió para difundir alusiones críticas a los «marranos» –vislumbrándose de nuevo el antisemitismo como factor común con otras leyendas negras– y a los godos. Como describe Roca Barea (2016:132):

El humanismo provocó una exaltación sin medida de todo lo grecorromano [...]. La idea de la barbarie española unida a su inferioridad moral, fue también muy usada por la hispanofobia protestante, pero con un cambio sustancial. Los españoles ya no eran inferiores por su sangre goda. Los pueblos germánicos (Países Bajos, Imperio germánico y Gran Bretaña) no podían referirse a ella. [...] La sangre visigoda, que tanto juego había dado a la hispanofobia humanista en Italia, desaparece del escenario [...]. Para los protestantes, la mala sangre de los españoles, su depravación moral irremediable y su barbarie vienen de otra sangre: la semita.

Y es que, en estos nuevos escenarios de conformación de la leyenda negra, el Sacro Imperio, los Países Bajos y Gran Bretaña, la religión va a desempeñar una función fundamental, pero, naturalmente, entremezclada con el expansionismo imperialista de Carlos V. El protestantismo surge de la ruptura con el catolicismo y el principal adalid del catolicismo es el Imperio hispánico, convertido –además

de por cuestiones de expansión del poder y económicas— en el enemigo. Lutero supo aprovechar el nuevo invento de la imprenta para extender de una manera antes nunca vista la leyenda negra. Los miles de libelos, panfletos y grabados que se editaron reprodujeron hasta la saciedad, con un lenguaje y una iconografía muy cercanos a la mayoría de la población, la imagen de los españoles como verdadero compendio de todos los vicios y defectos; el uso propagandístico de la imprenta hizo que arraigase el mito de la Inquisición y que se vinculase «intolerancia, crueldad y barbarie al nombre de España» (Roca Barea, 2016:179). Asimismo, el éxito y la popularidad que alcanzaron estos escritos sirvieron, a modo de «círculo vicioso», para que este sector incipiente lograra un enorme crecimiento. La potente maquinaria propagandística del protestantismo instaló los principales lugares comunes de la hispanofobia.

Un esquema similar se observa al comprobar que la propaganda antiespañola en Inglaterra comienza cuando Enrique VIII se proclama cabeza de la Iglesia anglicana.

La autora alude al fértil triángulo propagandístico que representan Inglaterra, los Países Bajos y los hugonotes franceses afirmando (2016:201):

No se insistirá nunca lo bastante en la importancia que tuvieron los predicadores protestantes en la lucha contra el Imperio, en la creación de una opinión pública profundamente hispanófoba y en su perpetuación más allá de la vida de ese imperio.

El fracaso de la Armada Invencible mandada por Felipe II frente a las costas inglesas le sirve a Roca Barea para reflexionar sobre lo que se perpetúa en la cultura general y lo que no; así, establece un paralelismo entre la popularidad de este malogrado intento español de conquistar Inglaterra y lo poco conocidas que son las frustradas tentativas inglesas de invadir España y sus posesiones de ultramar.

Al abordar el escenario que representan los Países Bajos, la ensayista habla del «triunfo definitivo de la propaganda». Y es que cualquiera que tenga una vaga noción de la leyenda negra la asociará seguro a la figura de Guillermo de Orange y a la oposición española que encontró Felipe II en tierras holandesas. En el libro se ahonda en las verdaderas razones de este antiespañolismo, explicando por qué y cómo surgieron los diferentes levantamientos promovidos por la oligarquía local.

La propaganda y los tópicos extendidos, aunque surjan de un hecho concreto histórico real, no siempre se ciñen, ni en su origen ni en su difusión, a lo que verdaderamente pasó, sino que, en demasiadas ocasiones, se valen de una «verdad a medias» que a fuerza de ser repetida queda anclada en el

imaginario popular. Y estas verdades, medias verdades y mentiras son las que, con rigor histórico y basándose en una amplia historiografía, trata de desentrañar la autora.

Uno de los aspectos más lúcidos del ensayo reside en cómo plantea al lector si los elementos principales que configuran la leyenda negra son su causa o el argumento que se utiliza como excusa para dejar fluir el antiespañolismo difundido por diversos pueblos enfrentados a nuestro país en las diversas fases históricas.

La manipulación está en la base de algunos o de muchos de los prejuicios antiespañoles de la leyenda negra; pero, en nuestras conclusiones, no debemos caer en el intento de confrontar una leyenda «rosa» (o áurea, contra la cual surge la leyenda negra, como explica Roca Barea en sus páginas iniciales) en la que España no se reconozca en ninguna de las críticas que se puedan hacer a su devenir histórico. Se trata de conocer, desde el filtro de la rigurosidad histórica, los hechos para formarnos una idea clara de lo que sucedió y por qué; desmontar los mitos desde el conocimiento.

Otro capítulo realmente notable es el dedicado a la Inquisición, uno de los más recurrentes «demonios» de nuestra leyenda negra. Como afirma la ensayista, «la Inquisición y las iniquidades americanas son los dos pilares más longevos en la larga historia de la hispanofobia» (Roca Barea, 2016:293). Y el apartado que versa sobre América es uno de los más sugestivos: la autora pone de relieve los grandes avances que, en distintos ámbitos, llevaron los españoles a territorio americano, pero, más allá de los mismos (y sin poder ni deber obviar los errores cometidos), queda la crítica que Bartolomé de las Casas expuso en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552). El texto del fraile dominico alcanzó una popularidad y expansión inauditas gracias a su utilización por la propaganda antiespañola. Roca Barea ofrece un estudio de cómo organizaron los españoles el territorio americano, el urbanismo, las instituciones sociales (hospitales, universidades), el control del ejercicio del poder mediante los juicios de residencia, las Leyes de Indias...

Con la independencia de los países americanos surge otro matiz: se culpa al Imperio español del fracaso económico de las naciones que fueron surgiendo, dedicándose varias páginas a establecer una interesante comparativa sobre las causas del divergente desarrollo de América del Norte y del Sur.

En la última parte del ensayo se hace un recorrido por la hispanofobia desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Y es especialmente significativo el papel del Siglo de las Luces en la creación de «nueva munición» antiespañola. Roca Barea se refiere a la «hispanofobia ilustrada» y afirma (2016:353):

La Ilustración incorpora una parte importante de los tópicos creados por la hispanofobia protestante, pero añade algunos y modifica otros. Esta versión interesa sobre todo porque es la destinada a perdurar [...]. Es la que aparta a España ya no de Dios, sino de la civilización y la modernidad.

Hay una frase muy esclarecedora del nuevo matiz y del nuevo tópico que en la leyenda negra introduce la Ilustración francesa: «España ya no es una agencia de Lucifer. Esto hubiera sido una superstición intolerable en el organigrama mental de la Ilustración. Ahora es sobre todo una tierra de ignorantes» (Roca Barea, 2016:354). España se identificará con atraso e incultura, siendo el catolicismo la causa de los mismos y perpetuando el mito de la ignorancia y la decadencia.

Es revelador, en relación con la idea de que la envidia hacia el poder del otro o las resistencias que generan los imperios están en la génesis de las leyendas negras, que ni siquiera cuando España, tras el Tratado de Utrech (1713), pasó a convertirse en una potencia de segundo orden se produjo un descenso de la propaganda antiespañola, escribiendo la Ilustración otra página destacable de la leyenda negra.

El papel difusor de las leyendas negras de la Ilustración francesa no se reduce al caso español: tiene también una importancia primordial en la rusofobia y en el antiamericanismo.

Un tema que mueve a la reflexión es el relativo al papel, voluntario o involuntario, de los españoles no ya solo en la creación y difusión de la leyenda negra –resaltando, por ejemplo, los casos de Antonio Pérez o fray Bartolomé de las Casas–, sino en la asunción de la misma. Con la Ilustración, comenta la autora que una parte de las élites españolas confundieron «modernidad y rechazo de lo propio», pero que otros insignes ilustrados españoles rechazaron esta versión francesa de la leyenda negra al comprender que ser un ilustrado «y repetir los

tópicos hispanófobos de los vecinos son dos cosas completamente distintas» (Roca Barea, 2016:435). Será desde mediados del XIX cuando en España se produzca la definitiva asunción de esta leyenda negra (2016:436):

Cuando en la primera mitad del siglo XIX se produzca el derrumbamiento definitivo del Imperio, el liberalismo ofrece un repertorio de causas que servirán para explicar lo sucedido sin mayor investigación [...]. La España del siglo XIX necesita de los tópicos de la leyenda negra [...] porque solo así encuentra alivio y explicación a su propia situación.

Una última conclusión interesante de la ensayista es que la leyenda negra no es algo del pasado, sino que sigue manifestándose vigente hoy día y ofrece dos campos de análisis concretos: los tópicos hispanófobos en el cine y la imagen dada del país como consecuencia de la crisis de 2007.

En definitiva, María Elvira Roca Barea ofrece un sugestivo estudio que permite entender la leyenda negra como fenómeno histórico, social y actual –conocer cómo y por qué surgió a lo largo de los siglos pasados para entender las referencias sobre nuestro país en el presente y en el futuro–, presentando al lector una amplia variedad de referencias bibliográficas y argumentos que contribuyen a generar reflexiones y debates que siempre resultan enriquecedores. No se trata de caer en el victimismo ni en el simplismo de declarar inocentes o culpables a los imperios respecto a su leyenda negra. Se trata, como hace este ensayo, de profundizar en la historia, concretamente en la relativa a cómo y por qué se forjó la leyenda negra de nuestro país.

Eva María Mendoza García
Universidad de Málaga (España)

DE LAS INDIAS AL MEDITERRÁNEO: LA BATATA EN LA AXARQUÍA. PRIMICIA DEL NUEVO MUNDO

From the Indies to the Mediterranean:
The sweet potato in the Axarquía.
A breakthrough from the New World



Título: *De las Indias al Mediterráneo: la batata en la Axarquía. Primicia del Nuevo Mundo*

Autor: Jesús Moreno Gómez

Editorial: Libros de la Axarquía

Año de edición: 2017

ISBN: 9788494487064

La magna tesis doctoral del americanista Jesús Moreno Gómez (*La naturaleza de Indias en la plástica de la Edad Moderna*, Universidad de Málaga, 2015) abarca un completo análisis transversal de los ocho productos alimentarios americanos –desde el pimiento al pavo, pasando por tomate, batata/patata, papa/patata, maíz, judía y cacao/chocolate– que fueron inmortalizados en sus lienzos por los grandes artistas, quienes fijaron su atención en el género pictórico emergente –coetáneo del encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo– y consolidado a lo largo de tres siglos: el bodegón y la «naturaleza muerta».

El inmenso estudio del doctor Moreno Gómez nos depara ya su primer fruto impreso con esta monografía sobre la batata/patata. Enclavada dentro del amplio campo historiográfico del americanismo, se titula *De las Indias al Mediterráneo, la batata en la Axarquía, primicia del Nuevo Mundo* (Vélez-Málaga: Libros de la Axarquía, 240 pp. ISBN 978-84-9448706-4) y contiene una exhaustiva investigación sobre el mencionado tubérculo indiano desde una perspectiva interdisciplinar –la única existente hasta la fecha sobre la meliflua convolvulácea antillana– que comprende la filología, la botánica, la historia, la literatura y el arte además del testimonio de cronistas, naturalistas y viajeros. Así hasta culminar en la gastronomía, área en la que el autor es un reconocido experto.

Encontrará el lector aquí un trabajo pionero que dilucida y fija la cronología de los vocablos batata/patata y papa/patata mediante una valiosísima aportación de documentos inéditos procedentes de los Archivos Municipales de Málaga y Vélez-Málaga. Son textos que por primera vez ven la luz, lo que permite al ensayista enmendar a la propia RAE y sus diccionarios en relación con el supuesto origen del vocablo «patata»; asimismo, a la historiografía anglosajona encabezada por Hamilton (1934) y con base en el *Libro de gastos del Hospital de la Sangre en Sevilla* (1573), seguida de Salaman, Hawkes y toda la tradición española que, invariablemente, cita al historiador y economista estadounidense, quien había fijado, erróneamente, como llegada de la papa/patata andina a Europa la referida fecha del nosocomio hispalense.

La batata es el primer fruto de Indias cuyo consumo abarca todos los estamentos, desde la corte a la picaresca, las famélicas clases campesinas y las modestas cocinas conventuales. Una demanda que hace de este manjar el

primer producto de Indias en alcanzar valor comercial y cuyo precio se regula por el propio concejo malagueño: hasta seis acuerdos se registran a fin de evitar tentaciones especulativas en sus *Actas capitulares* entre 1557 y 1563.

Otra prueba evidente de su abundante producción y consumo es que desde su advenimiento es muy apreciada. Colón la trae en su primer tornaviaje (1493). La clave de este aprecio consiste en que sacia, es dulce, tiene sabor a castaña y es de suave textura. La literatura áurea también testimonia su popularidad y sabrosura. Tras el cacao/chocolate, del que se registran más de setenta citas en este período, y del pavo, con diecinueve, la *batata/patata* alcanza la muy considerable cifra de quince menciones: santa Teresa, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Agustín Moreto, Estebanillo González, Vicente Espinel, Mateo Alemán, Soto de Rojas y Quiñones de Benavente; incluso una en la inglesa (Shakespeare, *Las alegres comadres de Windsor*).

La aclimatación de la batata en Málaga y la Axarquía debió de ser muy temprana y abundante. Tanto como para afirmar el botánico sevillano Nicolás de Monardes (1571-1574) que a la ciudad hispalense «llegaban diez o doze caravelas [sic] cada año car-

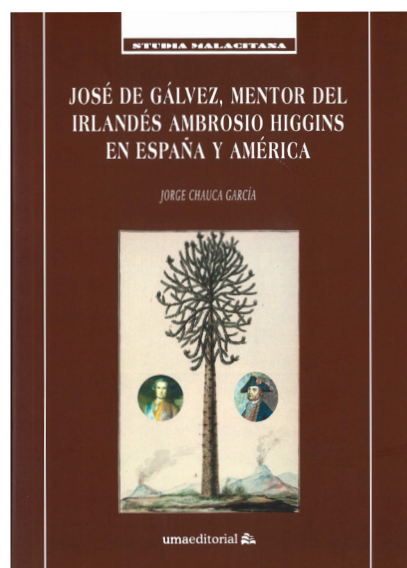
gadas de batatas de Vélez-Málaga». Esta coincidencia cronológica con los registros del hospital sevillano de la Sangre sustenta la tesis de que las patatas/batatas en él consumidas son de procedencia veleña. La obra del doctor Moreno prueba documentalmente y confirma de modo inequívoco que Málaga y la Axarquía se constituyen en la capital histórica de la batata en el Viejo Mundo.

El volumen se acompaña de un DVD con fórmulas culinarias del sabroso y salutífero tubérculo que rubrica Manuel Ramos, chef de la prestigiosa cadena hotelera andaluza B bou, mecenas de este receptor histórico y moderno de la batata. En definitiva, una completa obra de muy agradable discurso rematado en un libro tan cumplido como bien escrito, para leer con el mismo disfrute con que se paladea una batata, pues, como afirma Fernández de Oviedo –primer naturalista de Indias–, «no es inferior en el gusto a los más gentiles mazapanes».

Fernando Sánchez Gómez
Universidad de Málaga (España)

JOSÉ DE GÁLVEZ, MENTOR DEL IRLANDÉS AMBROSIO HIGGINS EN ESPAÑA Y AMÉRICA

Jose de Galvez, Mentor of the Irish
Ambrosio Higgins in Spain and America



Título: *José de Gálvez, mentor del irlandés Ambrosio Higgins en España y América*

Autor: Jorge Chauca García

Editorial: Universidad de Málaga

Año de edición: 2016

ISBN: 9788497473927

Varios trabajos previamente publicados por Jorge Chauca proporcionaron aspectos importantes de la actuación ilustrada del irlandés Ambrosio Higgins como presidente de la Capitanía General de Chile entre 1788 y 1796. Con esta nueva entrega, Chauca profundiza en la biografía de este personaje al proporcionar un pormenorizado recorrido por su azarosa trayectoria tanto en España como en Chile, que esta vez concluye en vísperas de su nombramiento como máxima autoridad chilena. Para facilitar su lectura la obra está dividida en dos partes. La primera parte trata del traslado de Irlanda a España de la familia O'Higgins y el patrocinio que Ambrosio obtiene de influyentes personajes de la alta Administración española para adentrarse en la compleja burocracia indiana. La segunda parte aborda su establecimiento en la América meridional y, concretamente, su desempeño como ingeniero, militar e intendente en Chile previo a su nombramiento como capitán general en 1788. A partir de un exhaustivo uso de la bibliografía especializada y de innumerables fuentes obtenidas en múltiples repositorios de España y América, Chauca va enhebrando con profundidad la compleja personalidad del irlandés católico que llegó a ser pieza clave del poder hispánico en la América austral de la segunda mitad del siglo XVIII. El hilo conductor del trabajo ha consistido en reconstruir los vínculos personales y de fidelidad que permiten la articulación y supervivencia de un complejo entramado de redes de patronazgo y clientelismo. Esta es una hipótesis con la que me siento plenamente identificado, puesto que en 2006 publiqué un libro que se tituló *Patrones, clientes y amigos. El poder burocrático en la España del siglo XVIII*, en el que perfilé esos vínculos de amistad política de personajes como Dionisio de Alsedo y Herrera, Sebastián de Eslava o José Eusebio Llano Zapata con los jefes de la Administración española. Chauca, al abordar el caso de Ambrosio Higgins, añade que la trayectoria de este personaje le confirma que además

se puede «proponer un modelo irlandés en Indias que tenía en la frontera un cauce inmejorable de ascenso social y de promoción militar y política» (p. 40).

Aunque el autor señala que la primera parte estará centrada en «la vida de Ambrosio Higgins al amparo de José de Gálvez, ambos de la generación de 1720» (p. 22), lo cierto es que a lo largo del texto se comprueba que el irlan-

dés no solo dependió de la protección del político malagueño, sino de otros encumbrados personajes que le posibilitaron ascender en el escalafón de la Administración. Por ejemplo, Higgins apenas llegó a España en 1751 obtuvo la protección del plenipotenciario y luego ministro de Estado Ricardo Wall, activándose con ello un vínculo personal a partir del paisanaje. Posteriormente se convirtió en protector suyo el secretario de Estado Jerónimo Grimaldi y lo sería también el ministro conde de Campomanes. El ministro de Marina e Indias Julián de Arriaga se sumaría a este grupo de patrocinadores. Se puede decir que Higgins, previamente a la protección brindada por Gálvez, obtuvo importantes mentores durante el reinado de Fernando VI y también en los inicios de la monarquía ilustrada de Carlos III. Todo ello explica el paso de Higgins de comerciante de la firma Butler Trading House en Cádiz a hombre de confianza con posibilidad de desempeñar un cargo de responsabilidad en las Indias. A los cuarenta años de edad, por real cédula de 1762, Higgins fue nombrado asistente del teniente coronel de ingenieros Juan Garland en el recinto de Valdivia (Chile). Fue el inicio de una fructífera trayectoria indiana que no estaría exenta de complicaciones.

La segunda parte del libro, la más importante desde mi punto de vista, se concentra en el desempeño de Higgins en la región austral de Chile en los cargos que se le encomendaron. Durante su inicial desempeño en Valdivia como ingeniero delineador, los vínculos de paisanaje volvieron a activarse con otros dos irlandeses: los ingenieros John Garland y White (Juan Garlan), que era su superior, y Thomas Delphin (Tomás Delfín), delineante como él a quien ya había conocido en Cádiz. Sus primeros años en Chile también significaron para Higgins entablar buenas relaciones con el presidente de Chile, Antonio de Guill y Gonzaga, y con el virrey del Perú Manuel de Amat y Junient, al mismo tiempo que cultiva una correspondencia clientelar con el ministro Julián de Arriaga. Chauca destaca que, junto con el ingeniero catalán Carlos Beranger, «el clan irlandés Higgins, Birt y O'Brien conformaron el grupo de ingenieros militares del virrey Amat, su actividad fue ambiciosa a lo largo de la costa sudamericana desde El Callao hasta Chiloé» (p. 102). Pero, como pude advertir en varios personajes indios que estudié en *Patrones, clientes y amigos*, contar con altos mentores no siempre resultó suficiente para alcanzar las aspiraciones anheladas. En el caso de Higgins, Chauca nos relata el fracaso de todas las gestiones realizadas ante el ministro Arriaga para obtener su traslado al virreinato peruano con el propósito de trabajar al lado del virrey Amat. En 1777, insistió, esta vez ante el ministro Gálvez, sobre su deseo de trasladarse de sede, aunque esta vez

con destino a Buenos Aires, petición que tampoco prosperó.

El libro finalmente se adentra por las dos actividades de Higgins que antecedieron a su nombramiento como gobernador de Chile. Se trata de sus actuaciones como autoridad militar en la frontera araucana, luego de ser nombrado capitán de dragones de la frontera en 1770 y comandante de la caballería veterana en 1774. En este contexto, su actuación más importante fue la participación en el parlamento de Negrete con los indios mapuches de 1771. A pesar de sus intenciones de lograr la subordinación de los indios por vías pacíficas, no tuvo remordimiento en participar en las expediciones militares que reprimieron las sublevaciones de los indios chilenos. Los últimos capítulos del libro de Jorge Chauca se detienen en el breve desempeño como intendente de Concepción de su biografiado, esto es entre 1786 y 1788. Higgins practicó una visita a su jurisdicción territorial, la segunda más importante de Chile después de la de Santiago. Durante esta etapa, Higgins procuró mantener el contacto con su mentor Gálvez a través de cartas y el envío de su informe político-administrativo como intendente, pero, como bien recuerda Chauca, Gálvez no alcanzó a leerlo debido a su fallecimiento en 1787. En estas circunstancias y ante la falta de respuesta a sus cartas dirigidas al nuevo ministro de Guerra y Hacienda de Indias, Antonio Valdés, el principal mentor de Higgins pasó a ser el capitán general de Chile, Ambrosio de Benavides Medina. Las recomendaciones de este sobre aquel ante la corte influyeron seguramente para que Higgins le sucediera en mayo de 1788.

Considero que la obra de Jorge Chauca es una importante biografía sobre una autoridad indiana de origen irlandés, porque no solo se limita a recoger los datos sobre su vida, sino que, además, los inserta en el contexto cortesano que practicaron los servidores públicos del reinado de los Borbones. Es una lectura recomendable.

Fuentes y bibliografía

- Chauca García, J. (2016): *José de Gálvez, mentor del irlandés Ambrosio Higgins en España y América*. Málaga: Universidad de Málaga, 286 pp. ISBN: 978-84-9747-392-7.
- (2016): *Jose de Galvez, Mentor of the Irish Ambrosio Higgins in Spain and America*. Málaga: Universidad de Málaga, 286 páginas. ISBN: 978-84-9747-392-7.

Víctor Peralta Ruiz
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España)

AUTORES

Alfaro Auca, Crayla. Arquitecta, graduada en la Universidad San Antonio Abad del Cusco, con máster en Ciencias Sociales, con mención en Gestión del Patrimonio Cultural en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Andina de Cusco y ha sido gerente del Centro Histórico de Cusco entre los años 2009 y 2014, así como codirectora de la AECID-Cusco.

Alonso, Rafael. Fue corresponsal de la Agencia Efe en Londres, Naciones Unidas en Nueva York y en la Casa Blanca en Washington durante más de una década. Fue el primer corresponsal español acreditado en Puerto Rico desde que se rompieron los lazos con España y sirvió como corresponsal de Efe en la isla durante varios años. También fue corresponsal en Miami y Ciudad de México.

Alvarado Jódar, Alejandro. Cineasta, investigador y docente. Doctor en Comunicación Audiovisual (UMA) y máster en Teoría y Práctica de Documental Creativo (UAB). En el ámbito profesional, ha compaginado la televisión cultural y divulgativa como director del programa de televisión *Tesis* (2001-11) de Canal Sur Andalucía con el cine documental. Forma tándem creativo con Concha Barquero, con la cual ha escrito y dirigido los documentales de corte social *El reverso de la realidad* (2007) y *Warmi. Algunos apuntes sobre La Paz y sus mujeres* (2014) y el largometraje documental *Pepe el andaluz* (2012), reconocido con diez premios nacionales e internacionales. Como docente, es coordinador del máster oficial en Creación Audiovisual y Artes Escénicas y profesor del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. Autor de una decena de artículos y capítulos de libros sobre cine documental, en 2012 fue *visiting scholar* en la University of Melbourne. Desde 2013 es colaborador del Festival de Málaga. Cine en Español, donde forma parte del comité de selección de la Sección Oficial de Cortometrajes.

Antúñez, Joan. Graduado superior en sonido por la escuela MK3 de Barcelona y graduado en producción audiovisual, ha trabajado durante más de diez años en estudios de postproducción de sonido de cine y publicidad como Sonoblok, Molinare (Deluxe Spain) o International SoundStudio, participando en películas como *Melinda & Melinda*, *Cosmopolis*, *Magic Mike*, *Megamind*, *La conspiración* o *Batman Begins*. Su trabajo como cineasta se posiciona en el marco de la observación poética de la realidad buscando expandir el espectro sonoro y visual del imaginario de la televisión. Por otro lado, realiza pequeñas piezas fílmicas en las que busca experimentar con el lenguaje, la forma y el tiempo cine-

matográfico. En 2014 concluye el máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo (UAB). Su primera película, *OUT* (2014), se estrenó en el festival Punto de Vista y ha formado parte en sección oficial en distintos festivales.

Arenas, Antonio M. Crítico de cine, Granada. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, es editor de *Revista Magnolia*, publicación online de crítica y análisis cinematográfico. Participó en el libro colectivo *La Italia de Matteo Garrone* (Festival de Gijón, 2016) y ha formado parte del gabinete de prensa de Punto de Vista. En la actualidad escribe en diversos medios digitales y es responsable de comunicación del Festival Internacional de Jóvenes Realizadores de Granada.

Barquero Artés, Concha. Cineasta y docente. Máster en Escritura de Guion para Cine y Televisión de la Universidad Autónoma de Barcelona (2000). En su carrera profesional ha compaginado la televisión cultural y divulgativa como guionista y redactora del programa *Tesis* (2001-11) de Canal Sur Andalucía con la producción y realización de cine documental. Forma tándem creativo con Alejandro Alvarado: con él ha escrito y dirigido los documentales de corte social *El reverso de la realidad* (2007) y *Warmi. Algunos apuntes sobre La Paz y sus mujeres* (2014) y el largometraje documental *Pepe el andaluz* (2012), reconocido con diez premios nacionales e internacionales. Como docente, en la actualidad, es profesora del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga y de la diplomatura de Cine Documental de la Escuela de Cinematografía y Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Ha sido investigadora del Observatorio Andaluz de la Violencia Machista en los Medios Audiovisuales (2013-14) de la Universidad de Málaga y, desde 2013, es colaboradora del Festival de Málaga. Cine en Español, donde forma parte del comité de selección de la Sección Oficial de Documentales y coordinadora de Málaga Docs, Encuentros de Cine Documental (2016-2018).

Beltrán-Caballero, José Alejandro. Arquitecto, graduado en la Universidad del Valle de Colombia y doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Realiza investigaciones en el Centro Seminario de Topografía Antigua (SETOPANT) de la Universidad Rovira y Virgili (URV) de Tarragona, España.

Campos, Minerva. Investigadora posdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del comité de redacción de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Participa en el proyecto «Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoa-

americano: los ejes de España, México y Argentina» (CSO2014-52750-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Ha sido investigadora visitante en la Universidad de Ámsterdam (UvA) y la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo se centra en las relaciones geopolíticas que tienen lugar en los marcos del cine contemporáneo de América Latina, los modelos de financiación «alternativos» y los festivales de cine, así como en los novísimos cines de la región que se vienen desarrollando desde principios de los 2000. Sus investigaciones han sido publicadas en *Cinemas d'Amérique Latine*, *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *CinémAction* y *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico* (Brill/Rodopi, 2016).

Castro, Ana. Es periodista y trabaja en el ámbito de la comunicación corporativa. Ha promovido y participado en distintos proyectos culturales, como el colectivo y ciclo poético *Otoñeces*, que co-coordinó y dirigió en 2010, y el Festival *Cosmopoética*, cuyas redes sociales y blog gestionó entre 2011 y 2013. Sus poemas aparecen en diversas antologías y revistas. *El cuadro del dolor* (Renacimiento, 2017), su primer poemario, ha resultado ganador del III Premio de Poesía Juana Castro.

Chanan, Michael. Es un experimentado documentalista, escritor y profesor de Cine y Vídeo en la Universidad de Roehampton, Londres. Realizó películas sobre música contemporánea para la BBC2 en los setenta y sobre América Latina, mayormente para Channel Four, en los ochenta. Como estudioso ha escrito una historia del cine cubano y muchos ensayos sobre el cine latinoamericano, tiene obras sobre temas como la historia social de la música y la historia de la grabación, y una monografía sobre la política del cine documental. En los últimos quince años ha hecho algunas películas financiadas académicamente y también videoblogs o videoensayos de presupuesto cero. Su último documental, *Money Puzzles* (*El juego del dinero*), se estrenó en 2016. Ver www.mchanan.com y su blog www.putneydebater.com

Chica Ojeda, José. Programador cinematográfico, Jaén. Fundador y coordinador de Foco Henri Langlois, proyecto surgido en Jaén en 2014 para recuperar espacios de exhibición en el casco urbano de la ciudad y contribuir a ampliar y diversificar la oferta cinematográfica. Miembro fundador de Kinodetour. Cine y Educación en Andalucía en 2016, proyecto con el que acercar el cine como arte a contextos educativos de toda Andalucía.

Colón Zayas, Eliseo R. Catedrático, investigador y profesor de Semiótica, Comunicación y Estética, Discurso Publicitario y Estudios Culturales en la Es-

cuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico, de la cual fue su director de 1999 a 2013.

Estudió (BA) en periodismo en Duquesne University, en Pittsburgh, Pensilvania, EE UU. Obtuvo los grados de maestría (MA) y doctorado (PhD) de la University of Pittsburgh.

Ha sido profesor y conferenciante visitante en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Fulbright Research-Scholar), la Universidad Autónoma de Barcelona, el Instituto de Estudios Superiores de Occidente, ITESO (Guadalajara, México), la Universidad de la Plata.

Coronas Valle, Daniel. Licenciado en Derecho, máster en Asesoría Jurídica de Empresas, doctorando en Derecho por la Universidad de Málaga. Directivo de entidad financiera de ámbito nacional, veinticinco años de experiencia en el sector bancario, experto en fraude fiscal internacional y regulación bancaria. Ha publicado más de una docena de artículos e impartido diversas conferencias sobre su ámbito de estudios.

De Yturriaga Barberán, José Antonio. Embajador de España. Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla (1958), doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid (1964) y doctor honoris causa por la Universidad Lingüística de Moscú (1998). Profesor ayudante de Derecho Internacional en la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, encargado de la Cátedra de Derecho Diplomático y Consular en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense, de Derecho Internacional en la Escuela Diplomática y profesor visitante en la Academia de La Haya de Derecho Internacional (1978). Ingresó en la carrera diplomática en 1963.

Secretario de embajada en Monrovia (Liberia), cónsul en Düsseldorf (Alemania), consejero cultural en Lisboa (Portugal), asesor jurídico internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y jefe de la AJI, subdirector general de Cooperación Terrestre, Marítima y Aérea en el MAE, secretario general técnico del MAE, embajador presidente del Consejo Superior de Asuntos Exteriores, embajador en Irak y en Irlanda, embajador representante permanente ante la ONU en Viena, embajador en la Federación de Rusia y concurrente en Armenia, Azerbaiyán, Bielorrusia, Georgia, Kazajstán, Kirguizistán, Tayikistán, Turkmenistán y Uzbekistán, embajador en misión especial para el Derecho del Mar, cónsul general en Oporto (Portugal) y embajador de España jubilado (2006).

Dos Santos, Renato. Profesor Magister en Administración Estratégica de Negocios por UNaM (Universidad Nacional de Misiones, Argentina) y profesor

del curso de Administración del Centro Universitario Dinâmica das Cataratas (UDC, Brasil).

Figueroa Miranda, Olga A. Se desempeña como ayudante ejecutiva del rector para Proyectos Especiales de la Universidad Metropolitana de Puerto Rico desde el 2011. Anteriormente fungió como coordinadora de proyectos de la Escuela de Asuntos Ambientales de la Universidad Metropolitana de Puerto Rico. Fue y es responsable de desarrollar diversas iniciativas.

Cursa su grado doctoral en Turismo por la Universidad de Málaga, España. Posee una maestría en Gerencia de Proyectos y un bachillerato en Administración de Empresas con concentración en Gerencia de la Universidad del Este. Es delegada ejecutiva del Centro de Investigación en Cooperación Internacional para el Desarrollo Educativo (CICIDE). Encargada de la colaboración internacional entre la Universidad de Málaga y la Universidad Metropolitana, del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos.

Mayo, Lola. Directora y productora, guionista y profesora de cine. Desde 2014 es coordinadora de la Cátedra de Documental de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba. Ha dirigido documentales para *Documentos TV*, de TVE, y ha obtenido el Premio Reina Sofía de Periodismo. Enseña en escuelas de cine y universidades de España y Latinoamérica, lugares donde también es tutora de proyectos. Es productora y coguionista de muchos de los trabajos del director Javier Rebollo: *El muerto y ser feliz*, *La mujer sin piano* o *Lo que sé de Lola*. Junto a él y a Damián París crearon hace veinte años la productora Lolita Films, que reúne más de cien premios en festivales de todo el mundo, entre ellos la Concha de Plata de San Sebastián, varios premios FIPRESCI y siete nominaciones a los Goya. En 2015 creó junto a Irene Gutiérrez el máster de Proyectos Documentales en la EICTV, Cuba.

Mendoza García, Eva María. Doctora en Historia por la Universidad de Málaga (UMA) y miembro del grupo de investigación Crisol Malaguide, del Plan de Investigación de la Junta de Andalucía. Sus principales líneas de investigación versan sobre el notariado en la Edad Moderna, la historia de las mentalidades y de género, y la guerra de la Independencia, temas sobre los que tiene publicados varios libros, así como diferentes artículos en revistas especializadas y actas de congresos.

Norbert Ubarri, Miguel. Profesor y diácono. Nació y se crio en San Juan de Puerto Rico. A los dieciocho años se dirigió a los Estados Unidos para hacer su primer ciclo de estudios universitarios en Colle-

ge of the Holy Cross. Obtuvo el grado de bachiller en Literaturas Inglesa y Española. Regresó a Puerto Rico, al recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, para completar el máster en Literatura Comparada. En 1999 se doctoró en Literatura Española en la Universidad de Sevilla con una tesis sobre el escritor místico san Juan de la Cruz. Desde entonces ha sido profesor en varias universidades de Puerto Rico, Bélgica y España. Fue titular de Literatura Hispánica en la Universidad de Amberes, centrando su investigación en la literatura mística comparada y en los contactos culturales entre Flandes, España y el Caribe. Abandonó su cargo para abrazar su otra vocación al ministerio ordenado. Actualmente es profesor adjunto de la Universidad de la Mística (Ávila) y diácono de la Iglesia católica de Málaga.

Ortega Gálvez, María Luisa. Doctora en Filosofía y profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Madrid, donde coordina el máster universitario en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura y codirige el máster título propio en Guion de Cine, Series de TV y Dramaturgia. Desde 2004 es docente del máster de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro del comité de dirección de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Autora de *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007) y editora, entre otros, de los volúmenes *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (2005), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008) y *Le Nouveau Du Cinéma Argentin* (2015).

Pena Rodríguez, Alberto. Doctor en Ciencias de la Información (con Mención Europea) por la Universidad Complutense de Madrid y doctor en Historia (con Premio Extraordinario) por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Desde 1999 es profesor titular de Historia de la Propaganda en la Universidad de Vigo. Ha trabajado en varios períodos en Estados Unidos, donde ha impartido docencia e investiga diferentes aspectos relacionados con la historia de la comunidad ibérica. Ha sido *Visiting Scholar* en Harvard University, University of California at Berkeley y Brown University, además de *Endowed Chair Professor in Portuguese Studies* en la Universidad de Massachusetts Dartmouth. Sus trabajos estudian, sobre todo, la historia de la propaganda y la prensa en el mundo ibérico y lusófono. Su último libro es *Salazar y Franco. La alianza del fascismo ibérico contra la España republicana: diplomacia, prensa y propaganda* (Ediciones Trea, 2017).

Peralta Ruiz, Víctor. Historiador. Científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid. Es autor de las siguientes monografías: *La independencia y la cultura política peruana 1808-1821* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2010); *Patrones, clientes y amigos. El poder burocrático indiano en la España del siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 2006); *En defensa de la autoridad. Política y cultura bajo el gobierno del virrey Abascal. Perú 1806-1816* (Madrid, CSIC, 2002; Premio Alonso Quintanilla, Oviedo, 2000); *Sendero Luminoso y la prensa, 1980-1994* (Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas y SUR. Casa de Estudios del Socialismo, 2000); *En pos del tributo. Burocracia estatal, elite regional y comunidades indígenas en el Cuzco rural, 1826-1854* (Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas, 1992). En colaboración con Marta Irurozqui Victoriano ha publicado *Por la concordia, la fusión y el unitarismo. Estado y caudillismo en Bolivia, 1825-1880* (Madrid, CSIC, 2000).

Salama Benarroch, Moisés. Licenciado en Historia Moderna por la Facultad de Granada. Profesor asociado de la Universidad de Granada en la Facultad de Comunicación y Documentación de Teoría y Práctica del Documental y Fundamentos de Realización Audiovisual. Ha sido tutor durante varios años en la UNED de Melilla, donde dirige su Aula de Cine. Ha ocupado puestos de gestión y dirección en distintos eventos cinematográficos. Actualmente es responsable de programación y contenidos del Festival de Málaga, desde donde ha coordinado varios congresos sobre el documental. Asimismo, fue coordinador del Festival de Granada. Cines del Sur en sus primeras ediciones. Ha dirigido varios documentales: *Melillenses* (2004); *Una historia personal* (2005); *Atlas bereber* (2008); *Vibraciones* (2010, codirigido con Miguel Ángel Oeste). *Caballo de viento* (2017) es su última película.

Salinas Casanova, Ignacio María. Licenciado en Filosofía y Periodismo por la Universidad de Navarra. Máster en International Management por ESADE Business School. Comenzó su carrera profesional en el Departamento de Información Pública de la Organización de Naciones Unidas en Nueva York. Ha desarrollado su trabajo en Bruselas, Barcelona y Madrid, donde ha asesorado a multinacionales, ONG e instituciones gubernamentales en *public affairs*, asuntos europeos y políticas públicas.

Sánchez Gómez, Fernando. Licenciado y doctor en Periodismo por la Universidad del País Vasco con la primera tesis doctoral en crítica y periodismo gastronómico. Calificada con sobresaliente *cum laude*, su investigación recibió los premios Euska-

di de Gastronomía y de la Academia Internacional de Gastronomía de París. Periodista, investigador y conferenciante, es también el vocal de eventos (organización de congresos y concursos gastronómicos) de La Carta Malacitana, asociación cultural sin ánimo de lucro que difunde el conocimiento del patrimonio agroalimentario malagueño.

Selva Masoliver, Marta. Licenciada en Historia Moderna y Contemporánea por la UAB, ha ejercido la docencia en el área de Teoría y Análisis del Film y la Televisión en la Universidad Rovira y Virgili, es docente del máster de Documental Creativo de la UAB, del posgrado de la diplomatura de Paz y del máster de Género y Comunicación de la misma universidad. Ha impartido clases también en la Universitat Pompeu Fabra y en la Universitat Oberta de Catalunya. Codirectora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Forma parte de la cooperativa Drac Màgic desde 1979. Colaboradora en distintos medios de comunicación como TV3 y Ràdio 4 (RNE) en calidad de analista política. Responsable junto con Anna Solà de la sección «Pensar el cine» de la revista *Cuadernos de Pedagogía*. Entre 2003 y 2010 ocupó el cargo de presidenta de l'Institut Català de la Dona de la Generalitat de Catalunya. Colaboradora en distintos medios digitales.

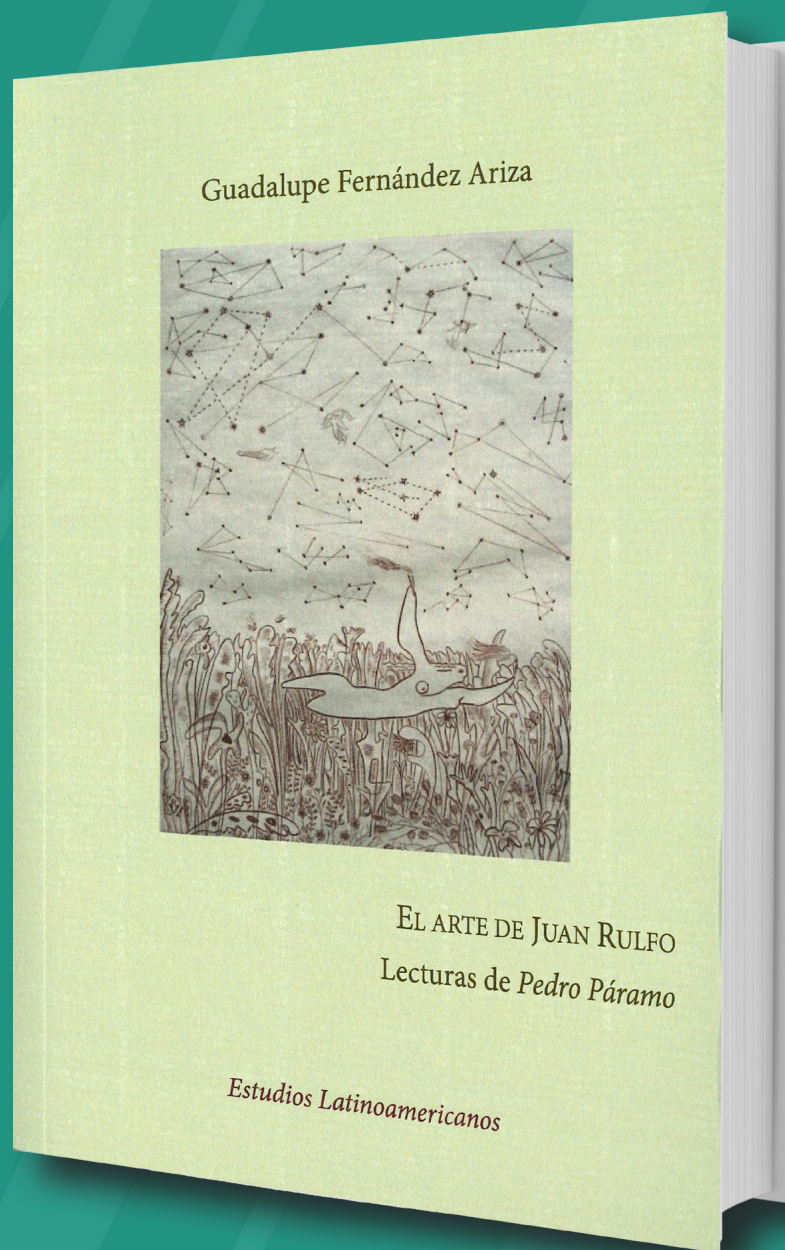
Trainor de la Cruz, Patricia. Profesora jubilada del departamento de Filología Inglesa, de la Universidad de Málaga (España). Nació en Belfast, Irlanda del Norte. Obtuvo el grado de BA (Licenciada en Letras) en Queen's University Belfast, Irlanda del Norte. Ha realizado estudios de postgraduado de Lingüística Aplicada en la Universidad de Harvard, Boston, USA. Es diplomada en Teaching English as a Foreign Language (TEFL, «la enseñanza del inglés como lengua extranjera») por la Royal Society of Arts, Inglaterra. Ha impartido numerosos cursos sobre Lingüística Aplicada, Didáctica del Inglés, Lengua y Cultura de Irlanda e Inglés Académico para profesores de la UMA. Ha sido organizadora y examinadora de los Exámenes de Inglés de la Universidad de Cambridge y ha enseñado en Irlanda, Inglaterra y España.

Vílchez Rodríguez, Fernando. Estudió Filosofía en Lima y Cine en Madrid. Cineasta y productor audiovisual desde 2010. Sus películas han sido seleccionadas en decenas de festivales como Berlín, Karlovy Vary, Mar del Plata, La Habana, Seúl, Londres o Montreal. Programador, profesor, jurado y conferencista de distintos festivales y universidades de Europa. En 2015 crea FILMADRID Festival Internacional de Cine de Madrid, que codirige desde entonces.

EL ARTE DE JUAN RULFO

Lecturas de Pedro Páramo

Guadalupe Fernández Ariza



Primer volumen de la colección
Estudios Latinoamericanos en el
marco de colaboración del Aula María
Zambrano de Estudios Transatlánticos
de la Universidad de Málaga y la
Cátedra Vargas Llosa



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA





II PREMIO GEORGE CAMPBELL

del Aula María Zambrano de Estudios
Transatlánticos de la Universidad de Málaga

Temática:

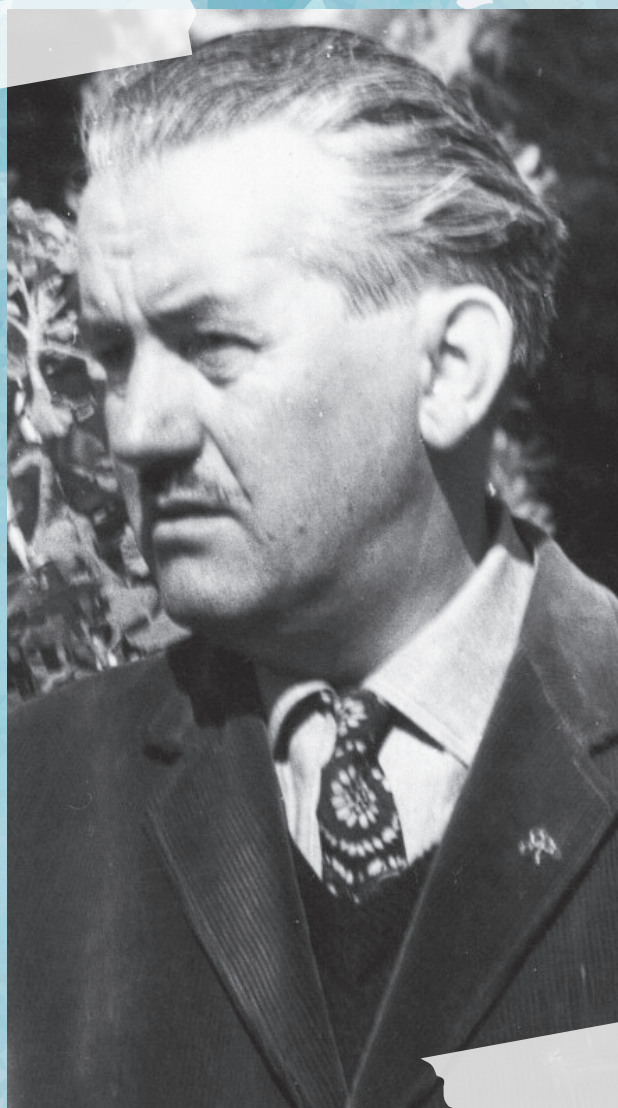
Investigación sobre las
relaciones entre Irlanda
y España, en el período
comprendido desde 1965 hasta
la actualidad

Plazo de presentación de trabajos:

Hasta el 17 de septiembre de 2019

Consulta las bases en:

www.bit.ly/premiogcampbell2



George Campbell. (Imagen cedida por Carlos Pérez Torres)



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional

Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos

ENVÍO DE ORIGINALES

1. La Revista TSN (Transatlantic Studies Network) es una revista de acceso abierto de Estudios Internacionales del Aula María Zambrano de Estudios Transatlánticos y del grupo de investigación E-COM, es una publicación con carácter ensayístico, de divulgación científica y académica, de periodicidad semestral.
2. TSN acepta textos en español, inglés, portugués y francés.
3. La revista TSN no cobra cuotas por el envío, procesamiento o publicación de sus artículos, textos y colaboraciones.
4. El proceso de evaluación de los textos seguirá un proceso de *peer review* en doble ciego, para mantener el anonimato entre el revisor y el autor o autores del trabajo. TSN encarga la revisión de los artículos recibidos a expertos en el tema, miembros del comité editorial internacional y/o miembros del equipo editor de la revista. Tras los informes recibidos, los editores junto con el director y subdirectora de la revista tomarán la decisión final sobre la publicación del texto.
5. TSN solo acepta artículos originales e inéditos que aborden cuestiones sobre los Estudios Transatlánticos desde cualquier disciplina.
6. Los originales se enviarán en un documento WORD, con tipo de letra Times New Roman 12 e interlineado 1.0.
7. El texto se enviará al siguiente correo: tsn@uma.es
8. Todos los textos serán evaluados por evaluadores externos, por el consejo editorial y sometidos a una revisión a ciegas.
9. La estructura de cada texto tendrá que tener la siguiente información en este orden:
 - Título (inglés y español)
 - Autor y datos del autor (filiación profesional, datos profesionales y correo electrónico)
 - Abstract (inglés y español). (Máximo 200 palabras)
 - Palabras clave (entre 5 y 8 palabras)
 - El tamaño máximo para cada artículo es de 10.000 palabras (sin contar título, resumen, palabras clave o fuentes y bibliografía).
 - En el caso de los textos destinados a nuestra sección "Monográfico" se establece un mínimo de 6.500 palabras por artículo.
 - Las referencias bibliográficas se harán siguiendo el procedimiento APA
10. Se debe incluir en el envío una fotografía reciente del autor.
11. Si alguno de los textos necesita ir ilustrado con imágenes, estas deben ser enviadas en JPG, con la mayor calidad posible y su correspondiente pie de foto. Todas las imágenes deben contar con los permisos de sus autores para ser publicadas.
12. Recomendamos a los autores consultar nuestro Libro de Estilo para solventar dudas en la edición y corrección de los textos.
13. Los autores son los únicos responsables del contenido de sus artículos.
14. TSN apoya el acceso libre al conocimiento como base para el enriquecimiento global del conocimiento, por tanto, TSN se adhiere a la iniciativa de Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada para todos los textos publicados. Esta publicación está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.
15. Las fotografías de nuestros colaboradores tienen todos los derechos reservados a no ser que el autor indique lo contrario.
16. Todo artículo que no cumpla con las normas aquí descritas será rechazado.

TSN

TRANSATLANTIC STUDIES NETWORK

Revista de Estudios Internacionales

Todos los números disponibles en www.tsn.uma.es



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA


ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional
Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos


HUM 654
ECOM
Grupo de estudios sobre
COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN


FGUMA
FUNDACIÓN GENERAL
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA


diputación de **málaga**
cultura


centro de ediciones
diputación de **málaga**

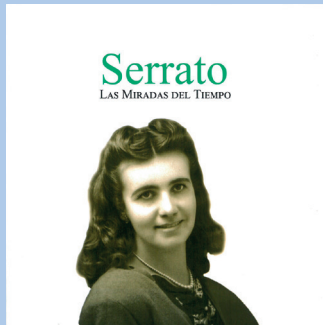


ANDALUCÍA TECH

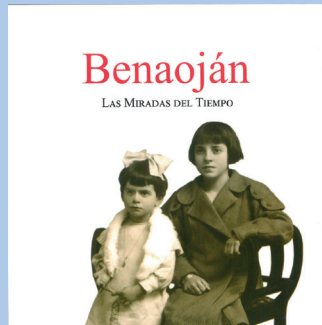
Campus de Excelencia Internacional

Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos

CENTRO DE EDICIONES · DIPUTACIÓN DE MÁLAGA



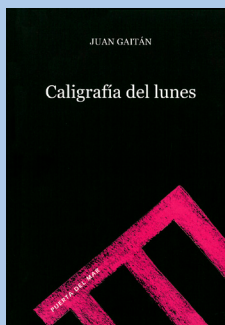
Colección Las Miradas del Tiempo
N.º 16. *Serrato. Remanso de paz*
Antonio Montilla Romero
115 pp., fotos. Precio: 15,00 €



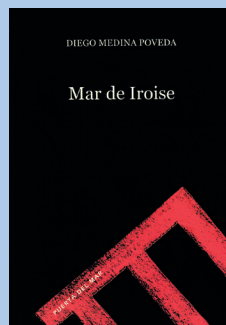
Colección Las Miradas del Tiempo
N.º 17. *Benaoján. Relatos para un instante*
Esperanza Peláez
117 pp., fotos. Precio: 15,00 €



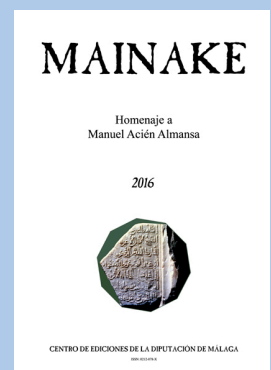
Revista Jábega
N.º 108. Monográfico: *La educación en Málaga*
123 pp., fotos. Precio de un ejemplar: 5,41 €
Suscripción anual (tres números): 14,42 €



Colección Puerta del Mar
N.º 134. *Caligrafía del lunes*
Juan Gaitán
172 pp. Precio: 6,01 €



Colección Puerta del Mar
N.º 135. *Mar de Iroise*
Diego Medina Poveda
95 pp. Precio: 6,01 €



Revista Mainake, n.º 36. Año 2016
Homenaje a Manuel Ación Almansa
496 pp., fotos, dibujos. Precio: 13,22 €





UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Excelencia Internacional

Aula María Zambrano
Estudios Transatlánticos

HUM. 654
ECOM
Grupo de estudios sobre
COMUNICACIÓN Y SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN



M
diputación de Málaga
cultura

L
centro de ediciones
diputación de Málaga

www.tsn.uma.es