

IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y
OTREDADES
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

uc3m | **Universidad Carlos III de Madrid**

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las
Heras ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma
(eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto "La
idea de frontera desde la Historia, la Geografía y el Arte" del
Programa de Excelencia Universitaria de la Comunidad Autónoma
de Madrid (EPUC3M16-2020/00552/001).

Diciembre de 2022
ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



ÍNDICE

1. Introducción

2. Conflictos en la frontera

Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense. **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine. **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles. **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

Europa del Este y la caída del Muro de Berlín. **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders. **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual. **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro. **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”. **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos

Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras. **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia. **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina. **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973). **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera. **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad. **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

4. Otras fronteras

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”. **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

El espacio del otro en la fotografía de “Nada”. **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época. **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963). **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena. **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

1. INTRODUCCIÓN

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Este volumen es el resultado de la novena edición de las Jornadas de Historia y Cine que el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid organizó en el Campus de Getafe los días 27, 28 y 29 de septiembre de 2022. Reunidos bajo el marco temático “Fronteras, divergencias y otredades”, diez conferenciantes y una treintena de comunicantes se reunieron para exponer sus trabajos y compartir un espacio en el que confluyeron perspectivas y miradas.

Frontera es límite, abismo y muro. También otredad y diferencia. Por tanto, no sólo debe ser entendida como espacio geográfico que divide sino como lugar simbólico de representación de “lo otro”. Las fronteras están en el espacio, en el tiempo, en las diferencias sociales, en la delgada línea que separa realidad y ficción, entre el delirio y la cordura, o entre lo imaginado y lo filmado. Y este fue el objetivo del encuentro: analizar el concepto y hacerlo desde la transdisciplinariedad que requiere el tratamiento académico de este tema. Sin límites y trazando sinergias entre los diferentes especialistas y sus propuestas.

El estudio de la frontera y sus interpretaciones en la pantalla resulta de gran interés si se aborda como un soporte para el análisis del pasado, presente y futuro. Como muestra, la selección de artículos que compilamos en este trabajo. Los textos firmados por los comunicantes son una selección realizada por el Comité Científico del encuentro y es muestra de la calidad científica de la reunión.

2. CONFLICTOS EN LA FRONTERA

***Atravesando Rio Grande:
La frontera mexicano-estadounidense
a través del Western Hollywoodense***

Jorge Chaumel

(Asociación para el estudio de los Exilios y las Migraciones
Ibéricas Contemporáneas)

La relación mexicano-estadounidense, desde las políticas decimonónicas, basadas en la revolución texana, el tratado de Guadalupe y la revolución Juarista, hasta las problemáticas del siglo XX, como consecuencias de la Revolución Mexicana, la inmigración, el narcotráfico y los negocios petrolíferos, se ha visto reflejada a través de una de las grandes corrientes cinematográficas hollywoodenses: el western fronterizo.

Desde el western mudo al actual, todas estas circunstancias han sido descritas en base a una perspectiva de superioridad moral. Este aspecto, aún con ciertas lagunas, fue evolucionando hacia una revisión más igualitaria basada en el respeto entre las naciones. La relación de frontera, reflejada en dicha realidad cinematográfica, supuso un desarrollo en sus expresiones artísticas que merecen cierta aproximación temática.

El problema fronterizo a estudio deriva, desde el siglo XIX, sobre cuatro grandes eventos: la revolución texana, la intervención de EE. UU. en México, y las revoluciones juarista y mexicana de 1917. Basados en la Doctrina Monroe o el Destino Manifiesto, EE. UU. mostró, en base a un supuesto complejo de superioridad, diferentes justificaciones territoriales que fueron expuestas en sus representaciones cinematográficas. El debate sociocultural nace de la contraposición fotográfica de la caballería norteamericana cruzando Rio Grande impunemente, vista desde una sala de cine de la clase media neoyorkina o desde un poblado de Tijuana de futuros inmigrantes. Ello irá acompañado del estereotipo racial donde el mexicano fue convertido en el villano, la víctima, o alcohólico.

El western concentra la mitología identitaria de EE. UU. sobre la glorificación de la expansión y el origen del Estado. Ello tendrá su expresión artística en su cantar de gesta: un crisol de romances, épica, lírica y mitos, estructuración de la imaginaria nacional.

Desde la gestación del avance del hombre blanco hacia las tierras del Oeste, el asentamiento colono, las primeras poblaciones y los hombres y mujeres que lo hicieron posible, fusionaron, en su memoria colectiva y creación artística, fuentes de la Biblia, la mitología griega, literatura medieval, tradición samurái, y novelas de aventuras. Sobre sus mitos fundacionales el sueño americano marcará sus leyendas. (Clemente, 2009) Las aproximaciones literarias de Fenimore Cooper, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne, Logfellow, Mark Twain, Dorothy Malone... las publicaciones de prensa de la época, así como el propio folclore tradicional, el country o los espectáculos circenses trazarán parámetros (M. Johnson, 2017) que retomarán historias reales y las convertirán en una imaginaria que el cine heredó. (Doval, 2009)

Los estereotipos argumentales se movieron en base a las contraposiciones sociales entre el indio y el colono, el individuo y la comunidad, el ranchero y el ganadero, el Este y el Oeste, el Norte y el Sur, el civil y el militar y... el estadounidense y el mexicano. La Frontera, tanto al Oeste como al Sur, contra la Nación India y la mexicana, siempre desde un carácter partidista, fue la esencia genérica del western. (Clemente, 2009) Las coordenadas espaciotemporales al respecto se rigen en aquella extensión de los límites fronterizos a lo largo del s.XIX.

En ese período Las Trece Colonias se independizaron y las empresas civilizadoras, se extendieron través de los ríos y las llanuras. La Guerra Civil, el ferrocarril y los forajidos confeccionaron los nuevos estados a través de las llanuras. La exploración de los ríos, la revolución texana y el conflicto de frontera con México determinaron esas primeras décadas. (Payán, 2004) A principios de la década de 1820 llegaron a Texas numerosos inmigrantes estadounidenses. Al emanciparse México de España los texanos, tanto de origen estadounidense como español o mexicano quisieron independizarse, esto llevó a la revolución texana y a las batallas del Álamo y San Jacinto, la firma del Tratado de Velasco y la independencia de Texas que, posteriormente se anexaría a EE. UU. (Jenkins, 2005) El periodo de la expansión hacia el Pacífico, desplazó culturas y oprimió a las minorías étnicas mientras que se apostó por el progreso de la industria, las comunicaciones, y la agricultura. En relación con los límites fronterizos de Texas se declaró la guerra a México y EE. UU. intentaría extender su territorio en base al Destino Manifiesto. Tras el tratado de Guadalupe Hidalgo, se agregarían California y Nuevo México, entre diversos estados, estableciéndose Río Bravo como nueva frontera. A principios de 1848, se difundió la noticia del descubrimiento de oro en los terrenos de California donde una mezcla de culturas

contribuyó de manera decisiva a la formación del Estado de California. (Hammet B., 2001) El problema de la esclavitud se resolvió durante la Guerra de Secesión, momento en que el gobierno federal ocupó las zonas del Oeste, y provocó el inicio de las Guerras Indias entre 1870 y 1880. En su transcurso se desarrollaron la batalla de Little Big Horn, y la masacre de Wounded Knee y sólo se dieron por terminadas con las muertes de Caballo Loco y Toro Sentado. Los colonos se hicieron pequeños campesinos con campos de cultivo, pero sus ubicaciones atravesaban los recorridos de los ganaderos. Para resolver este conflicto se contrataron pistoleros y finalmente se dio una pequeña guerra civil en los ambientes rurales. (Doval, 2009) Después, se iría integrando el progreso y a comienzos del siglo XX las miradas se volvieron a la Revolución Mexicana.

En cuanto al México del mismo período, las autoridades coloniales proclamaron la independencia con *El Tratado de Córdoba* (24 de agosto de 1821) Agustín de Iturbide se nombró emperador anexionando Guatemala y América Central a su imperio. Esta acción dio como resultado nuevas revoluciones que terminaron derrocándolo en 1823. Surgió entonces *La Confederación de Provincias Unidas de América Central y México* presidida por el liberal Vicente Guerrero, derrocado a su vez por los militares y sustituido por la dictadura de Sta. Ana quien, tras la Revolución Texana, afrontó la Guerra con EEUU (1846-1848) perdiendo diversos estados y dirigiendo el gobierno de forma autoritaria entre 1853 y 1855. La dictadura provocó una nueva revolución y la Guerra de Reforma (1858-1861) hasta que se instauró una república presidida por Benito Juárez. El nuevo gobierno fue dirigido por los reformistas, pero las ambiciones francesas y los conflictos diplomáticos provocaron una invasión europea y la imposición del imperio de Maximiliano I. (Hammet B., 2001)

El emperador reinó hasta 1867 cuando, hostigado por los revolucionarios juaristas, fue fusilado. El gobierno liberal posterior tampoco duró mucho ya que en 1876 se asentó un nuevo gobierno dictatorial. Dirigido por Porfirio Díaz se asentaron las bases del México moderno, mientras que el país se introducía en el s. XX. (Orozco, 2009) Sin embargo desarrolló un clima de represión que terminó provocando la rebelión de Francisco I. Madero y la Revolución Mexicana de 1917. Fueron las etapas de Francisco Villa, Emiliano Zapata, Victoriano Huerta y Venustiano Carranza. Entre revoluciones, contrarrevoluciones y diversos enfrentamientos civiles se firmó la Constitución 1917. (Ulloa, 1981)

Aun así, los gobiernos se sucedían entre rencillas, ambiciones personales y diversas revoluciones internas, hasta llegar a la calma de Plutarco Elías Calles, como el jefe Máximo de la Revolución, representando un período autoritario denominado el *Maximato* de 1928 a 1934. En este año ganó las elecciones Lázaro Cárdenas llevando al país a nuevas reformas. Pero esto ya quedaba lejos del período western que marcábamos.

Las dos líneas historiográficas de ambas naciones se entremezclan en diferentes fenómenos claves comentados y, como tales, encuentran su reflejo en las descripciones cinematográficas sobre diversos aspectos fronterizos. Las primeras representaciones, ya en el temprano cine mudo, se dan en pequeños poblados desérticos donde villanos del territorio azteca destacan la valentía del héroe blanco del norte. Paradigmas de un imaginario construido a partir del miedo al vecino y al concepto de frontera que se adivinan en las primitivas *The Pony Express* (Sidney Olcott, 1907), *A Border Tale* (Phil Scott, 1910), *On the Mexican Border* (Lubin, 1910), o través del mexicano ambiguo moralmente de *Tony the Greaser* (Rolling S. Sturgeon, 1911) y *The Greaser Revange* (Gilbert M. Anderson, 1914).

La Vida del General Villa (Christy Cabanne, 1914) película silente autobiográfica, con auténticas imágenes de batallas reales, producida por D. W. Griffith era un acercamiento al problema vecino, a nivel cuasi periodístico y de apoyo al revolucionario. Además, es el ambiente en que se desarrollarán varias de las películas fronterizas posteriores. (Ortiz. M, 2010)

En 1927 Gregory de la Cava reconstruyó la vida de Joaquín Murrieta como drama romántico. Con Richard Dix y Thelma Todd en los papeles principales, fábula tópica y maniquea, poco fiel a la realidad, pero en base a cierto respeto por el forajido mexicano. (Payán, 2004)

Pero si nos centramos en la revolución texana, entonces no hay duda de la amenaza inminente. Es el caso de las primeras aproximaciones a la batalla del Álamo. Punto álgido de la revolución, que perseguía la independencia y no la incorporación a EE. UU., aunque de alguna forma la sombra imperialista planeaba en las inmediaciones. El capitán Travis, Davy Crockett y Jim Bowie por el lado norteamericano y Juan Seguín y otros, por el mexicano, eran independentistas, tanto de México como de Estados Unidos. Los de origen estadounidense perseguían la idea confederada mientras que, en el caso mexicano, deshacerse del México encarnado por el general Santa Anna. “*Independencia es una de esas palabras que emocionan a cualquier hombre*” decía John Wayne en la figura de Crockett representado ese sentimiento en la versión dirigida por él mismo años después.

Mártires del Álamo (DW Griffith ,1915) es la película más antigua que se conserva sobre la batalla. Contiene insultos raciales y estereotipos negativos de la población mexicana de San Antonio, propios de un racismo común en el momento de la producción. Y en la primera versión cinematográfica de la historia de Davy Crockett, *La Caída del Álamo* (Cullen Landis, 1926) protagonizada por Dustin Farnum se repiten aspectos aspectos racistas y xenófobos. (Payán, 2004)

Llegando al cine sonoro y a la edad dorada de Hollywood el discurso no cambia mucho. Destaca inicialmente el clásico *La Diligencia* (John Ford, 1939): Al

descansar los personajes principales en una posta, la imagen del dueño mexicano es bufonesca, los peones compatriotas cobardes, y su mujer apache traicionera. No en balde el actor que daba vida al posadero, Chris Pin Martín se especializó en ese tipo de papel y en las películas mudas de *Cisco Kid*, respondiendo a la iconografía propia del mexicano en esos años. Su personaje en la película de Ford conoce al protagonista: Gringo, y le avisa del peligro, propio de una personalidad decente, pero con el aspecto general de mexicano caricaturesco. Con este producto John Ford resucitó el género y le dio la seriedad que merecía, marcando todas sus características (Bogdanovich, 2019) y parte de sus clichés raciales. Si nos centramos de nuevo en el problema texano, nuevas películas continúan el mensaje, pero poniendo voz a los personajes: *El hombre de la conquista* (George Nicholls, Jr. 1939) con Richard Dix, y Joan Fontaine o *Héroes del Álamo* (Harry L. Fraser, 1937) justifican, no solo la independencia texana, sino la anexión a EE. UU. (Payán, 2004) sin un atisbo de sonrojo. Representando una época posterior, sorprende el acercamiento y respeto a la figura del revolucionario Juárez (William Dieterle, 1939) en su película homónima. Allí Paul Muni compone un magnífico personaje arropado por Bette Davis y Claude Rains, donde a Juárez se le otorga una honorable presencia al estilo de Lincoln, en lo que se podría ver un acercamiento amistoso a la representación de los problemas del vecino. Pero, mientras parece que la intención era la misma en *¡Viva Villa!* (Jack Conway, Howard Hawks, 1934) se desprende una imagen contraria con un Pancho Villa grotesco y exótico en la composición paródica de Wallace Berry. En 1937 hay otro acercamiento a la revolución en *Under Strange Flags* (I.V. Willat, 1937) protagonizada por Tom Keene. Es una descripción del conflicto de la forma más maniquea e interesada posible, donde la revolución, encabezada por Pancho Villa, corta la frontera a muchos estadounidenses. El protagonista, como gerente de una mina, intenta llevar sus ganancias a su país de origen, por lo que en la frontera es detenido y condenado a ser fusilado. Al final escapará y cabalgará a brazos de su amada mexicana. El análisis del problema se desprende tosco y partidario.

Durante los años cuarenta estos planteamientos son inamovibles, pero tras la Segunda Guerra Mundial, el México de Ávila Camacho se había convertido en un gran aliado. A lo largo de su mandato apostó por la conciliación de todas las facciones políticas, sociales y económicas continuando la pacificación del país de su antecesor. Esta política de entendimiento, en el plano internacional le llevó a acercar sus relaciones con los Estados Unidos. (Orozco, 2009) Impulsó obras de infraestructura para la comunicación del país y apoyó el desarrollo de industrias fertilizantes y metalúrgicas. Durante su mandato comenzó el conflicto mundial. En 1942 submarinos del Eje hundieron dos petroleros mexicanos y Camacho

declaró la guerra a Alemania. La primera medida fue la organización del Escuadrón de Caza 201 bajo mando estadounidense. (AAVV, 2009)

Desde EE. UU. se valoraron estas iniciativas y se apostó por una buena relación redirigiendo la imagen mexicana hacia la representación del Buen Vecino, conducida por la administración Roosevelt. A través de esta nueva relación se dio un redescubrimiento por parte de la sociedad estadounidense del aspecto cultural de América Latina. Como algunos ejemplos: Disney presentaba *Saludos Amigos* (1943) y *Los Tres Caballeros* (1945) y Orson Welles hacía lo propio desde el cine negro de aspecto fronterizo con Charlton Heston como policía mexicano en *Sed de mal* (1957).

Ya antes se habían dado acercamientos a posibles héroes mexicanos a tener en consideración: en la nueva versión de Joaquín Murrieta *El Robin Hood del Dorado* (William Wellman, 1936) el bandido, tras matar a los asesinos de su mujer, se une al forajido Jack “Tres Dedos”, comenzando su historial delictivo desde una imagen justiciera o en *El signo del zorro* (Rouben Mamoulian, 1940) Don Diego se disfraza del héroe enmascarado como defensor de los oprimidos. En el western más clásico encontramos la figura de Anthony Quinn como imagen de estos nuevos tiempos. Baste como ejemplo dos películas del género: *El retorno del forajido* (Allen H. Miner, 1957) con William Conrad como sheriff enviado a México en busca del forajido Kallen interpretado por Anthony Quinn. En el viaje de retorno han de enfrentarse a saqueadores y asesinos apaches. La honradez y calidez humana de ambos les acercará, se entenderán y afrontarán los problemas juntos. Y *El hombre de río* (Harry Horner, 1956) donde un pistolero cansado de su vida quiere pasar página y olvidar su tormentoso pasado, pero mata a un peligroso matón y los habitantes del pueblo le nombran sheriff para defenderlo de otras amenazas. El pistolero heroico en ambos filmes es ahora mexicano, como hito en la tesis comentada.

Como complemento tenemos *Tres padrinos* (John Ford, 1948) con la estrella mexicana Pedro Armendáriz al lado de John Wayne. Después de atracar un banco, tres hombres son perseguidos por el sheriff del pueblo. Se adentran en el desierto y allí encuentran a una mujer moribunda que está a punto de dar a luz. Prometerán proteger al bebé en una analogía de los tres reyes magos donde Armendáriz luce como un héroe más. Y por supuesto en *¡Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952) el director, señalado como colaborador del Comité de Actividades Anti-americanas y delator de compañeros durante la “Caza de brujas” se alió al escritor John Steinbeck para encumbrar la figura de Zapata. Sin olvidar sus propios ideales intentaron hacer una historia de advertencia sobre la manera en la que los movimientos revolucionarios se hacen tan corruptos y represivos como los líderes que intentaron derrocar, sin abandonar el idealismo de Zapata. (Kazan, 2007) En boca de Marlon Brando dice:

Esta tierra es de ustedes, pero deben protegerla. No será de ustedes por mucho tiempo si no la protegen. Si es necesario, con sus vidas y vuestros hijos con la suya. No menosprecien a sus enemigos. Volverán. Y si queman sus casas construyan otras. Si destruyen el maíz, planten más. Si sus hijos mueren, tengan más. Si os echan del valle vivan más, pero vivan. Siempre han buscado líderes, hombres fuertes sin defectos. No existen. Sólo hay hombres como ustedes mismos. Cambian, abandonan, mueren. Un pueblo fuerte es la única fuerza duradera. (Kazan, 1952).

Sin embargo, de forma independiente a este acercamiento al vecino, en la cantidad de producciones sobre la revolución texana en los años de posguerra, sea a través de Davy Crockett, John Bowie o Sam Huston, el vecino sigue siendo el cruel invasor. La muestra más nacionalista y reaccionaria estadounidense continuará percibiendo a México, en su propia imaginaria personal, desde cánones negativos. Obviamente la cantidad de producciones sobre la revolución texana y El Álamo así lo presentan. Desde una óptica, no ya de justificación texana, sino dentro de las pretensiones territoriales estadounidenses, el mexicano ha de ser presentado de nuevo como el invasor brutal.

A partir de episodios televisivos, Walt Disney recreó las hazañas de Crockett en una película para todos los públicos: *Davy Crockett: rey de la frontera* (Norman Foster, 1955) siguiendo las leyendas y mitos del personaje en las Guerras Semínolas, con los Indios Creek, las elecciones al Congreso y como última parada: El Álamo. En *El desertor del Álamo* (Budd Boetticher, 1953) Glenn Ford, interpreta el desertor que da nombre al filme, quien tiene que huir de varios linchamientos al ser acusado de cobarde por no defender el honor del Álamo ni la falsa independencia. En *La última orden* (Frank Lloyd, 1955) se fabula con una cierta amistad entre Santana y Jim Bowie interpretado por Sterling Hayden, amistad que no detendrá la destrucción del fuerte por las fuerzas mexicanas. *Libertad o Muerte* (Byron Haskin, 1956) es un biopic sobre el patriota texano Sam Houston donde Joel McCrea, interpreta al primer presidente de Texas en una representación que no disimula su pastiche patriótico con ínfulas. Y, por último, por supuesto, *El Álamo* (John Wayne, 1960) Fue la primera película dirigida por Wayne. En ella invirtió toda su fortuna logrando la versión más grandilocuente al respecto. Se llegó a reconstruir el fuerte del Álamo por completo y el rodaje de la película duró tres meses. La película tuvo gran éxito comercial. Se situó entre las diez más taquilleras del año y aunque tuvo comentarios negativos, también fue muy elogiada por su éxito y su gran esfuerzo épico. Se alimentaba la idea romántica de la independencia sin entrar en la posterior anexión y obviaba la presencia de mexicanos independentistas. En resumen, es un panegírico de Crockett y los

hombres que murieron a su lado y por lo tanto el ejército mexicano es presentado como una fuerza deshumanizada de la naturaleza que arrolla todo bajo su paso.

Mientras que, en *Estrella del destino* (Vincent Sherman, 1952) interpretada por Clark Gable, Ava Gardner y Lionel Barrymore, entraban de lleno en la supuesta justificación de la anexión de Texas a la confederación. El general y futuro presidente Andrew Jackson (Lionel Barrymore), envía al personaje de Clark Gable para movilizar a los disidentes, pero el amor hace le cambiar de opinión y apoyar a la anexión. Cambiando de decorado, pero con la misma idealización se encuentra *Llegaron a Cordura* (Robert Rossen, 1959) en torno a la intervención en la Revolución Mexicana. Entrada en territorio mexicano de forma arbitraria que desde aspectos pseudo militares determinarán los argumentos de otras producciones de la época como *La Legión Invencible* (John Ford, 1952), *Mayor Dundee* (Sam Pekimpah, 1964) o *Los indestructibles* (Andrew V. McLaglen, 1969).

En la de Rossen, con la justificación de que el ejército de Pancho Villa atraviesa la frontera y arrasa la ciudad de Columbus, en el estado de Nuevo México, EE. UU. ordena una misión de castigo. El guion seguirá a varios hombres y una mujer en extremas condiciones donde mostrarán valor y cobardía. Wéstern crepuscular que representa una de las últimas apariciones Gary Cooper, pero donde se nos describe la misma superioridad moral en los personajes estadounidenses en suelo supuestamente enemigo.

En *La Legión Invencible* (John Ford, 1952) las tribus indias planean unirse en una guerra total contra los blancos. Brittles, (JohnWayne) un veterano capitán de caballería recibe la orden de evitar las concentraciones de apaches en la frontera de México, lo que no supondrá ningún problema al atravesarla contra la población india. Ello provocaría un enfrentamiento con el ejército mexicano, pero su misión de exterminio al indígena vale el riesgo, en base a la supuesta moralidad de sus acciones por encima de fronteras y respetos internacionales.

Trama muy similar a *Mayor Dundee* (Sam Pekimpah, 1964) la cual partía de un homenaje a la Trilogía de la caballería de John Ford donde pertenece la comentada anteriormente. En este caso es Dundee (Charlton Heston) quien lleva a sus hombres como combinación de fuerzas sudistas y nordistas, dejando atrás sus diferencias tras la guerra civil. Lo que le dirigirá a cruzar Río Grande e introducirse en México sin el menor rubor, llegando a enfrentarse a los franceses en medio del gobierno de Maximiliano y la revolución juarista. Una profundidad de personajes sobre el deber, el honor y la amistad, y una puesta en escena crepuscular en base a que los tiempos cambiaban y Pekimpah daba muestra de ello. Pero tras todo ello existe una nueva violación de los derechos territoriales latente tras la trama.

Los indestructibles (Andrew V. McLaglen, 1969) como combinación de todas las líneas argumentales anteriores en estas incursiones militares fronterizas y cierre de este tríptico genérico, contará cómo, tras la Guerra de Secesión John Henry Thomas (Wayne), coronel de caballería de la Unión, y James Langdon (Rock Hudson), coronel de la Confederación, entrarán en México en misión de apoyar a las fuerzas de Maximiliano contra tropas rebeldes de Benito Juárez, dejando atrás sus diferencias y cambiando de bando en el transcurso de la cinta... En el fondo un discurso patrioter y reaccionario con un cierto aire paternalista que la aleja de haber sido un gran western, siendo el más torpe de las comentadas en mostrar dicho sentimiento.

Este fenómeno militar se puede completar con otro civil, en el que una asociación de pistoleros atraviesa la frontera, al servicio de un sector de la sociedad mexicana y en contra de otra, supuestamente villana, representantes de una sociedad ignorante, traicionera o malvada. En *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954), los norteamericanos no pierden oportunidad para humillar o confirmar su superioridad. Se apropian de la revolución juarista para mostrar las aventuras de dos cazafortunas (Gary Cooper y Burt Lancaster) cuando son contratados para escoltar un cargamento de oro destinado al emperador Maximiliano I. El oro es también ansiado por la facción juarista que lucha contra el emperador. La picaresca y la codicia se van sucediendo entre los perseguidores del tesoro con sutiles referencias a un cierto idealismo romántico. Pero siempre, por más que se suceden enredos, traiciones, engaños y estafas, los pistoleros estadounidenses son los más “astutos”.

Mientras que en *Los siete Magníficos* (John Sturges, 1960) y todas sus secuelas se da esta situación mediante la contratación mercenaria. No obstante, la presencia de mexicanos entre los pistoleros protagonistas presenta más importancia en la evolución de sus continuaciones. Contratados por campesinos humildes, explotados por unos crueles forajidos liderados por Calvera (Eli Wallach), han de enseñarles qué es el valor y el honor en base a un mayor paternalismo que en otros acercamientos al subgénero. Dirigidos por Chris (Yul Brynner) estos pistoleros, de entre los que destacan los interpretados por Steve Mc Queen, Charles Bronson, James Coburn o Robert Vaught, valoran la vida humilde y bondadosa de los mexicanos, pero han de enseñarles a luchar y defender a sus propias familias en un proteccionismo continuo que llega a ser sonrojarte en alguna secuencia. Por el contrario, respecto a cierta atención hacia la dignidad del mexicano, como reminiscencia de Joaquín Murrieta o aquellos papeles de Anthony Quinn en la política del Buen vecino, Bronson da vida a un pistolero de raíces aztecas: Bernardo, que muere sintiéndose orgulloso de ser de la tierra. Rodeado de niños del pueblo afirma: - Sí, soy de los vuestros. – (Sturges, 1960).

La batalla termina y los restantes magníficos vuelven a casa, pero Chico, el más joven, regresa al pueblo para formar una familia con Petra, una joven del pueblo, por lo que también podría verse, en ese detalle, una forma de valorar el sistema de vida de los campesinos por encima del de los mercenarios. En la evolución de las secuelas se van añadiendo diferentes visiones y estéticas propias de los gustos europeos de la época, alejándose de esa supuesta superioridad del vecino del norte. (AAVV, 2020) Debido al éxito de *Los siete magníficos* (1960), se realizaron varias continuaciones. La primera fue *El regreso de los siete magníficos* (Burt Kennedy, 1966), en la que solo repetía Yul Brynner. Le siguió *La furia de los siete magníficos* (Paul Wendkos, 1969) y finalmente, *El desafío de los siete magníficos* (George Mc Cowan, 1972) En la primera secuela, una vez más, mexicanos desvalidos son defendidos por aguerridos estadounidenses de otros mexicanos crueles. Aunque la idea de que uno de los magníficos fuera también de la tierra parece que fue algo que gustó y repitieron. El personaje del español Fernando Rey recrea un digno político de México que colaborará con los magníficos para enfrentarse con unos guerrilleros corruptos, liderados por un militar interpretado por Emilio Fernández. La intención de dar más importancia a la realidad, conflictos y sociedad mexicanas evolucionaba, pero seguía planeando el mismo mensaje de su predecesora. En *La furia de los siete magníficos* (Paul Wendkos, 1969), un nuevo grupo de siete hombres armados se reúnen tras ser contratados por Chris con la misión de rescatar a un líder de la Revolución juarista. Esta vez Yul Brynner era sustituido por Arthur Kennedy. Inmersos de nuevo en los conflictos mexicanos, pero con dos compatriotas entre los pistoleros, uno de ellos el hijo de aquel *Chico* que se quedó a vivir en el poblado de la primera.

Por último, *El desafío de los siete magníficos* (George Mc Cowan, 1972), protagonizado por un Lee Van Cleff como representación del nuevo western europeizante defiende un guion de cierta vergüenza ajena donde los nuevos magníficos llegan a un nuevo poblado mexicano. Solo viven mujeres, los guerrilleros mexicanos del momento han arrasado, violado a las mujeres y asesinado a todos los hombres, lo que no es óbice para presentar secuencias supuestamente amorosas y cómicas entre las supervivientes y los pistoleros. Todo cambiaba para seguir igual, se adivinan transformaciones en los planteamientos y la última apuesta de la saga tristemente es la de más baja calidad.

El tesoro de Sierra Madre (John Huston, 1948) se apartaba de la idea concebida del oeste hacia la aventura y el cine negro, pero la historia de tres ciudadanos norteamericanos que se adentra en las montañas mexicana en busca de un botín bien puede ser un western. Entre medias desconfiarán y se traicionarán, pero la peor parte en la representación moral de los personajes se lo llevan los bandidos autóctonos, ignorantes, torpes y malvados que matan a los protagonistas y huyen con los burros y herramientas tirando el oro que pensaban que era arena. Es un

canto sobre las ambiciones, los sueños inalcanzables y las desgracias predestinadas, pero las fórmulas narrativas, al menos en sus secuencias finales, son maniqueas. No obstante, los protagonistas estadounidenses tampoco aportan ninguna cualidad moral. (Huston, 2002)

Y en *El último amanecer* (Robert Siodmark, 1961) vuelve la contraposición de dos personalidades enfrentadas: Kirk Douglas y Rock Hudson. Se persiguen, se odian y se obligan a colaborar mientras llevan las reses de un ganadero muerto en una reyerta tras contratarlos (Joseph Cotten). Trabajan juntos enfrentados por el amor de las mujeres hasta el duelo final. Los mexicanos esta vez son los secundarios, humildes y sencillos ante los “hombres” de verdad, siendo explícito en la forma de verlos durante la secuencia de la canción y las muecas de Douglas, que supuestamente intenta imitar, de la forma más bufonesca posible, lo que entiende por el mexicano medio. Por lo demás, un soberbio guion de Dalton Trumbo de un crispado western que además se rodó en Aguascalientes y Jalisco. (Douglas, 1998)

El western clásico había evolucionado al psicológico y éste hizo lo propio con la los subgéneros *spaguetti* y el crepuscular. Así la Guerra Fría, la de Corea, de Vietnam, o las nuevas fórmulas político-sociales y artísticas de los sesenta y setenta presentaron una renovación estilística. A través de la violencia y el existencialismo se dieron movimientos pro indios, pros mexicanos y antiamericanos. Estos fenómenos se entrecruzaban con una visión más cruda, violenta y realista de las épocas representadas. Daban un enfoque de años postreros y crepusculares donde, de la misma forma que se vivían estos vientos de cambio en los años de producción, se dibujaban las transformaciones del final del mundo típico del Salvaje Oeste. El viaje mítico del héroe en sí será abocado a un viaje desarraigado o superviviente ante la creciente urbanización. El abandono de un mundo que desaparece ante la una supuesta civilización, la huida del caos y la barbarie que representaban los tiempos míticos. (González, 2007) El género se convierte en una nueva metáfora de las realidades del momento de su rodaje como lo había sido anteriormente en la *caza de brujas* y la Guerra Fría. Ahora reflejaba Vietnam, la revolución cultural de San Francisco y los cambios sociopolíticos. En el nuevo tipo de cine se da una renovación estilística frente al inmovilismo reaccionario defendido por los discípulos de John Ford en los sesenta. No hay redención del héroe, el humor es cruel y corrosivo, es una reflexión sobre el final del western. Es el momento en que Sam Peckinpah renuncia a su nacionalidad estadounidense y abraza la mexicana y sus westerns denuncian las intervenciones estadounidenses en el exterior de la misma forma que sus compañeros de generación intentan plasmar ese Nuevo Cine.

En *Sierra Prohibida* (Sidney J. Furie, 1966) un aventurero, en el papel de Marlon Brando, defiende a una familia mexicana de los abusos de una banda de

malhechores compatriotas. Él *gringo* adoptado, pero *gringo* al fin al cabo, viste a lo mexicano, pero es el único héroe. Una vez más una familia abnegada mexicana no puede o sabe defenderse, y los sádicos villanos pertenecen a la misma nación. Tiene que ser el extranjero, el extraño, el forastero, como en toda mitología western, el que resuelva, con su valor y sacrificio, el problema. Pero también, aunque mantenía una influencia anterior, destacaba un fondo y forma diferentes. (Brando, 2002)

En *Joe Kidd* (John Sturges, 1972) Clint Eastwood interpreta un cazarrecompensas que, iniciando una búsqueda de forajidos mexicanos descubre que el verdadero villano es el rico terrateniente estadounidense (Robert Duvall) A la par de las transformaciones generales, las generaciones cambiaban y aportaban su nuevo punto de vista como cambio radical al concepto general anterior. *Dos mulas y una mujer* (Don Siegel, 1970), con Eastwood de nuevo, plantea con un tono desenfadado y cínico, pero positivo, la revolución de Juárez. Hogan (Clint Eastwood), un duro mercenario, salva a una monja (Shirley MacLaine) de un ataque y en el transcurso del viaje terminarán poniéndose a favor de los rebeldes juaristas durante el reino títere de Maximiliano I. En este caso el personaje protagónico se mueve entre la parodia del estereotipo y una dudosa moral huyendo de aquellas ideas paternalistas o supremacistas de los años anteriores.

En *las aventuras de Jeremiah Johnson* (Sidney Pollak, 1972) El protagonista de Robert Redford abandona el frente de la guerra con México, hastiado del abuso del ejército de su país. Representa los cambios sociales de los sesenta para ir introduciéndose en un filme de introspectiva psicológica y naturalismo en las montañas nevadas del norte, alejándose de la frontera a estudio. Sin embargo, ese prólogo en el que Johnson deserta desencantado de la política y ejército de su país, considerándolo abusivo, dice mucho de este nuevo mensaje. (Rodríguez, 2001) Mientras que, en *Los profesionales* (Richard Brooks, 1966), un nuevo grupo de mercenarios cruza la frontera durante la revolución de 1917 interpretados por Lee Marvin, Burt Lancaster, Robert Ryan y Woody Stroode, pero con una filosofía diferente a las obras más clásicas ya que se centra en una admiración continua por los guerrilleros revolucionarios y su carismático líder: Raza (Jack Palance), y un desprecio al nuevo terrateniente norteamericano contratador. Cuando descubren que éste es el verdadero villano al querer mantener a su lado a la amada de aquel (Claudia Cardinale) le dan la espalda (Rodríguez, 2009)

-Son ustedes unos hijos de puta. – Espeta el terrateniente.

- Sí, señor, pero lo nuestro es de nacimiento y, sin embargo, usted se ha hecho a sí mismo". – le responde el personaje de Lee Marvin. (Brooks, 1966)

Se presenta además el desencanto del guerrillero hacia unas posiciones románticas. Ya no es el villano, ni el ingenuo, es un héroe abatido, propio de una cultura diferente:

- La revolución es como la más bella historia de amor. Al principio ella es una diosa. Una causa pura. Pero todos los amores tienen un terrible enemigo.

- El tiempo.

-Tú la ves tal y como es... La revolución no es una diosa sino una mujerzuela. Nunca ha sido pura, ni virtuosa, ni perfecta. Así que huimos y encontramos otro amor, otra causa. Pero solo son asuntos mezquinos. Lujuria, pero no amor, pasión, pero sin compasión. Y sin un amor, sin una causa, no somos nada. Nos quedamos porque tenemos fe, nos marchamos porque nos desengañamos, volvemos porque nos sentimos perdidos, morimos porque es inevitable. (Brooks, 1966)

Esta misma Revolución, pero con mucho desconocimiento del tema a tratar se plantea *100 rifles* (Tom Gries, 1969), donde lejos de la profundidad romántica de *Raza* transcurre un drama aventurero inmerso en un momento político que se presenta como excusa para la acción. El ejército mexicano es presentado cruel y sanguinario, pero Raquel Welch y Burt Reynolds describen revolucionarios de la tierra. Los acompaña Jim Brown como el estadounidense forastero e intrusismo extranjero al uso, pero con la singularidad de que es afroamericano. El mestizo Jaqui Joe (Burt Reynolds) es arrestado en una población de México donde los nativos son perseguidos y ajusticiados injustamente por un ejército corrupto. Se dan aspectos novedosos sobre una nueva imagen social y artística, aspectos progresistas, raciales y sexuales propios de la época de producción.

Grupo Salvaje (Sam Peckinpah, 1969) siendo del mismo año conlleva otras directrices. El reflejo de la época viene como crítica de la intervención en Vietnam a través de nuevos pistoleros perdidos en la Revolución donde su bravuconería acabará en un suicidio colectivo. Los asesinatos de Luther King o a Robert F. Kennedy, fue una gran desilusión en una década de cambios. La violencia y brutalidad mostrada en la pantalla de Peckinpah reflejan el desconcierto y la rabia de unos años de sentir revolucionario y de transformación total. Muestra de ese nuevo cine que acababa con el clasicismo anterior, llena la pantalla de crítica y ataque, de reflejo rabioso, violento, sucio, y cínico en las formas de unos forajidos desagradables que encuentran un infierno de sangre y crudeza en torno a la Revolución Mexicana. Mostrada también, muy básicamente, a través de militares corruptos (Indio Fernández) y pueblos oprimidos, donde un joven mexicano es lo

único que queda del idealismo revolucionario y como tal, es asesinado de la forma más cruenta. Lo que conlleva al enfrentamiento final donde la cuadrilla interpretada por William Holden, Ernest Borgnine, Warren Oates y Ben Johnson, de escasa moralidad y decisiones detestables, deciden acudir a la matanza final a modo de inmolación de todo lo que representan. Desde estos planteamientos se ha de negar la épica a favor de la carnicería y la reflexión sobre la agresividad del hombre, la hostilidad de la política militar estadounidense y la búsqueda de nuevas estéticas realistas. (González, 2007)

El mismo Peckinpah quiso volver a la revolución mexicana de 1917 describiéndola desde una visión más histórica y política en su guion *Villa Caballero* (1968) que no pudo llegar a dirigirla, proponiendo a Buzz Kulik, director televisivo que captó la idea, pero no la supo llevar a cabo con eficacia. Villa sería interpretado dignamente por Yul Brynner, pero la idea romántica terminará derivando en una crítica negativa convirtiendo al Rodolfo Fierro de Charles Bronson en un asesino. En este caso también hay un intrusismo, pero como visión subjetiva para entender todo el proceso: El aviador estadounidense interpretado por Robert Mitchum que se unirá a la causa. Fue un éxito comercial pero la gran película histórica que podía haber sido perdió el nervio en manos de un director inapropiado recargando la trama de aventuras y acción. Y se cayó en exceso en la descripción bárbara de la revolución tras los asesinatos, ajusticiamientos y matanzas indiscriminadas en la que se recrea la aportación de Bronson en la figura de Fierro.

Lo que nos conduce de nuevo a la imagen del miedo al vecino y a la xenofobia, latente aun en corrientes de cambio. La evolución podía estar dándose desde aquel fenómeno de la política del Buen Vecino hasta los cambios sociales y progresistas de los años sesenta. Pero la idea supremacista del miedo al extranjero, la visión del pariente pobre e ignorante y por tanto peligroso, se mantenía. Así en *Cuatro confesiones* (Martín Ritt, 1964) Paul Newman interpreta un cruel forajido mexicano, que secuestra a una pareja norteamericana violando y asesinando a la mujer. Es detenido y juzgado. En el juicio se escuchan cuatro versiones de los hechos como remake de *Rashomon* de Akira Kurosawa. Martín Ritt convenció a la MGM para realizar un filme artístico con cuatro *flashbacks*. El resultado es una película prácticamente desconocida en la que acompañan a Newman, Edward G. Robinson y Laurence Harvey, siendo muy interesante en el planteamiento pero que conlleva la imagen de siempre del personaje mexicano, aunque se den otras “confesiones” al respecto.

En *Bandolero* (Andrew V. McLagen, 1968) los clásicos pistoleros se adentran en México y la amenaza constante son los bandidos autóctonos. Visión crepuscular donde los pistoleros son interpretados por las antiguas leyendas del cine clásico Dean Martin y James Stewart como los hermanos Bishop, y nuevas promesas

como Raquel Welch. En esencia es un refrito del estilo de los filmes de John Ford o Howard Hawks, pero con tantas influencias de las nuevas corrientes europeas que pierde su personalidad y describe un México patético, pobre e ignorante, con unos bandoleros embrutecidos y crueles, una fuerza de la naturaleza sanguinaria que amenazará constantemente la aventura de los protagonistas.

Y en *Cañones para Córdoba* (Paul Wendkos, 1970) se vuelve a justificar la intervención en el México revolucionario. En este caso es donde más claro queda la hegemonía que trata de ejercer la superpotencia sobre el país vecino. En los años de la revolución un aventurero del ejército norteamericano (George Peppar) dirige a un grupo de soldados contra el bandolero Córdoba (Raf Vallone), para destruir los cañones que dicho revolucionario ha robado al ejército de los Estados Unidos. Con lo que una vez más se intenta justificar el cruce de la frontera y la intrusión militar.

Por lo tanto, quedando clara la intención de los cambios progresistas sobre el entendimiento de la naturaleza mexicana y el respeto por su historia en aquellas décadas de cambios, continuaba existiendo, en diversos casos, una corriente reaccionaria, patrioter, xenófoba, imperialista e intervencionista. Los directores que seguían esos parámetros intentaban copiar los estilos de los grandes clásicos en forma y fondo, hasta contando con las estrellas de antaño, pero carecían del mismo talento y no se daban cuenta, o negaban, que los tiempos estaban cambiando.

Todo ello derivó en otro tipo de western de escasa producción en las siguientes décadas, de carácter manierista, como combinación del clasicismo de John Ford, el *spaguetti* de Sergio Leone y el crepuscular de Sam Peckinpah, hasta los conceptos actuales, en busca de un supuesto respeto internacional.

Con una producción del género reducida al mínimo en las siguientes décadas, se disponen de menos ejemplos sobre la relación mexicano-estadounidense y las visiones fronterizas cinematográficas, aunque hay algunos destacables ejemplos con los que podemos ir concluyendo esta evolución de la visión comentada.

En los años 80 en la saga de *Arma Joven* destaca un Lou Diamond Phillips como el heroico forajido José Chávez, más cercano a las visiones románticas de Joaquín Murrieta, los papeles clásicos de Anthony Quinn, o el Bernardo de *Los siete magníficos* que del Rodolfo Fierro de *¡Viva Villa!* Y aunque en *Maverick* (Richard Donner, 1994) el villano clásico es Alfred Molina volviendo a cánones antiguos desde conceptos humorísticos, en *La máscara del Zorro* (Martín Campbell, 1998), aparecen las fuerzas estadounidenses como los despiadados de la función, dándole cierta vuelta a la tesis anterior y dotando al mito del Zorro, parte de la leyenda de Alejandro Murrieta. El personaje de Antonio Banderas, Alejandro, es un hermano ficticio del mítico forajido mexicano que fue asesinado por los rangers de California dirigidos por Harry Love, quien es mostrado como el verdadero villano.

En el nuevo siglo encontramos nuevo pequeños ejemplos de que todo continuaba cambiando. Mientras que en el western contemporáneo *Comancheria* (David Mackenzie, 2016) en la patrulla de rangers que persiguen a los ladrones, los desplantes racistas de Marcus Hamilton (Jeff Bridges) son respondidos con bastante sorna por su ayudante mexicano Alberto Parker (Gil Birmingham); la nueva versión de *Los siete magníficos* (Antoine Fuqua, 2016) es una puesta a punto de las deudas morales con los diferentes pueblos y razas humilladas por EE. UU. a lo largo de su historia y parte de su cine: afrodescendientes, indios, orientales y mexicanos, que formarán parte de los nuevos siete magníficos. Es lo primero que llama la atención de este remake de Antoine Fuqua, como genuino producto de su tiempo. Ya no son las cosechas de unos mexicanos debiluchos asediados por bandidos, sino la soberanía de un pueblo expoliado por el mercado que representan hombres de negocios estadounidenses sin escrúpulos. Denzel Washington como Sam Chisolm, afroamericano, agente federal y ex-soldado del Ejército de la Unión; Lee Byung-hun como Billy Rocks, inmigrante asiático; Manuel García-Rulfo como Vásquez, forajido mexicano perseguido por la ley; y Martin Sensmeier como Red Harvest, un indio Comanche, es el plantel de una nueva contraposición del género en los pocos y diversos casos de los últimos años.

Sin embargo, aun así, cuando se aproxima un problema traumático nacional en su memoria colectiva como es la Revolución Texana, de igual modo que Vietnam o el 11-S, estos cambios de visión no afectan. Por ello en la nueva versión *El Álamo* (John Lee Hancock, 2004) se vuelve a presentar al villano en la forma del general Santana y las fuerzas mexicanas en particular, aunque también inciden en la presencia de otros mexicanos heroicos como Juan Seguín.

El director explicaba así el origen del proyecto:

Soy original de Texas, nací y crecí allí y he visitado el Álamo y meditado en todo aquello desde que tenía siete u ocho años. Jugábamos al Álamo en el jardín de la casa; peleábamos por quién sería Davy Crockett y quién haría de Bowie. De muchas maneras, el Álamo es sinónimo de mi niñez... tener la oportunidad de regresar ya como adulto, con los ojos de adulto y con un nuevo respeto por lo que ocurrió allí fue algo que no pude resistir. (Lahiguera.net)

Se intuye que desde un caso tan subconsciente es difícil que se haga autocrítica. Aun así, se da el caso comentado respecto a la importancia del personaje de Juan Seguín, dándole voz a los mexicanos texanos que también lucharon por la independencia de Texas. Jordi Mollá, el actor español que lo interpreta, lo defiende así:

Seguín se siente confundido y culpable por matar a sus hermanos porque él no está de acuerdo con Santa Anna. Al mismo tiempo, siempre tiene esta pregunta en la mente - ¿estoy haciendo lo correcto? Él está luchando por algo de lo que no está convencido, y esto le da a este personaje un alma cansada. No es solamente una película acerca de la guerra. Es más, una película acerca de seres humanos en una situación de guerra (Lahiguera.net)

Por todo ello queda expuesto que la evolución del conflicto fronterizo y los choques culturales presentados en el género western evolucionan en desarrollo a las diferentes visiones del siglo XX. Desde los miedos que emanaban de la Revolución Mexicana en el cine mudo, el clasicismo conservador de entre guerras, la política del Buen vecino *postbellum*, los westerns psicológicos en los cincuenta, el europeísmo y las transformaciones sociales de las décadas posteriores y los giros ideológicos y corrientes sociopolíticas posteriores han determinado el mensaje y tono de cada producción.

No debemos suponer, a modo de conclusión, que el concepto cinematográfico norteamericano de la idea de México, como vecino fronterizo, ha cambiado mucho en base a los cambios sociales de los sesenta en adelante. Si bien esa evolución, que transforma diversos conceptos identitarios, la hemos visto comprobada en varios detalles, en la realidad política, se dan ocurrencias como el muro fronterizo, capítulos sobre narcotráficos o las actividades abusivas de migración que no mejoran dicha imagen. Por lo tanto, a no ser que las transformaciones progresistas continúen sus avances sociales y de identidad hacia una hermandad vecinal, esta imagen seguirá supeditada a la administración del momento y a las corrientes ideológicas mayoritarias que lo determinen, afectando a la producción cinematográfica y estableciendo el resultado final...

Esperemos por tanto que siga evolucionando esta línea hacia un entendimiento fronterizo y así nos las describan a través del cine, cuando se repasen de nuevo estos eventos típicos en el western.

Bibliografía

- AAVV. (2020). *Los siete magníficos. El libro del 60 aniversario*. Notorius.
- AAVV. (2010). México. *Mirando hacia dentro*. Tomo 4- 1930-1960. Fundación Mapfre.
- Asimov, Isaac. (2010). *Los Estados Unidos desde 1816 hasta la Guerra Civil. Historia Universal*. Madrid. Alianza.
- Bogdanovich, Peter. (2009). John Ford. Hatari Books.
- Brando, Marlon. (1996). *Las canciones que mi madre me enseñó*. Editorial Anagrama.

- Clemente Fernández, M^a Dolores. (2009). *El héroe del western. América vista por sí misma*. Imagen comunicación y poder.
- Douglas, Kirk. (1998). *El hijo del trapero*. Ediciones Grupo Z.
- Doval, Gregorio. (2009). *Salvaje oeste, pistoleros y forajidos*. Nowtilus.
- González, José Félix. (2007). *El héroe del western crepuscular. Dinosaurios de Sam Peckinpah*. Colección Arte.
- Hammet, B. (2001). *Historia de México*. Universidad de Cambridge.
- Heston, Charlton. (1997). *Charlton Heston. Memorias*. Ediciones B D.L.
- Huston, John. (1995). *Memorias*. Espasa.
- Jenkins, Philip. (2005). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid.
- Kazán, Elian, Mi vida. (2007). AbeBooks.
- M. Johnson, Dorothy. (2017). *Indian Country*. Valdemar Frontera.
- Orozco, F. (2009). *Gobernantes de México*. Panorama Editorial.
- Ortiz, M. Pablo. (Coord) (2010). *Cine y Revolución. La revolución mexicana vista por el cine*. Cineteca Nacional.
- Payán, Miguel Juan. (2004). *Los mitos del Oeste en el Cine*. Cacitel, S.L.
- Rodríguez, Hilario J. (2001). *Los mejores westerns*. Ediciones JC.
- Ulloa, Berta. (1981). *La revolución escindida. Historia de la revolución mexicana 1914-1917*. El colegio de México.

Páginas Web

- Nicolás, (12 de mayo de 2017) *El cine de la frontera México-EU en cuatro películas*. Nexos. Recuperado el día 12 de octubre de 2022 de El cine de la frontera México-EU en cuatro películas – Cultura y vida cotidiana (nexus.com.mx)
- Secretaría de Cultura. (30 de septiembre de 2015) *En la Cineteca Nacional analizan la identidad fronteriza a través del western*. Gobierno de México. Recuperado el día 12 de octubre de 2022 de En la Cineteca Nacional analizan la identidad fronteriza a través del western | Secretaría de Cultura Gobierno gob.mx (www.gob.mx)
- Lahiguera.net *El Álamo. La leyenda* Recuperado el día 12 de octubre de 2022 de El Álamo. La leyenda, comentario sobre la película (lahiguera.net)

Películas

- Sidney Olcott. (Director). (1907). *The Pony Express* [Película].

- Phil Scott. (Director). (1910). *A Border Tale* [Película].
- Lubin. (Director). (1910). *On the Mexican Border* [Película].
- Rolling S. Sturgeo (Director). (1911). *Tony the Greaser*. [Película].
- G. M. Anderson. (Director). (1914). *The Greaser Revange*. [Película].
- Cabanne, C. (Director). (1914). *La Vida del General Villa* [Película].
- Gregory de la Cava. (Director). (1927). *Joaquín Murrieta* [Película].
- DW Griffith. (Director). (1915). *Mártires del Álamo*. [Película].
- Cullen Landis. (Director). (1926). *La Caída del Álamo* [Película].
- John Ford. (Director). (1939). *La Diligencia* [Película].
- Nicholls, Jr. (Director). (1939). *El hombre de la conquista* [Película].
- L. Fraser, Harry. (Director). (1937). *Héroes del Álamo* [Película].
- William Dieterle. (Director). (1939). *Juárez* [Película].
- I.V. Willat, (Director). 1937). *Under Strange Flags*
- Wellman. W. (Director). (1936). *El Robin Hood del Dorado* [Película].
- Mamoluian, R. (Director). (1940). *El signo del zorro* [Película].
- Allen H. Miner. (Director). (1957). *El retorno del forajido* [Película].
- Ford, John. (Director). (1948). *Tres padrinos* [Película].
- Kazan, Elia. (Director). (1952). *¡Viva Zapata!* [Película].
- Foster.N. (Director). (1955). *Davy Crockett* [Película].
- Boetticher. B.(Director). (1953). *El desertor del Álamo* [Película].
- Lloyd, F. (Director). (1955). *La última orden* [Película].
- Haskin, Byron. (Director). (1954). *Libertad o Muerte* [Película].
- Wayne, John. (Director). (1960). *El Álamo* [Película].
- Sherman ,. (Director). (1952). *Estrella del destino* [Película].
- Ford, John. (Director). (1952). *La Legión Invencible* [Película].
- V. McLaglen Andrew. (Director). *Los indestructibles* [Película].
- Aldrich, Robert. (Director). (1954). *Veracruz* [Película]. [Película].
- Sturges, John. (Director). (1960). *Los siete Magníficos* [Película].
- Kennedy,Burt. (Director). (1966). *El regreso de los siete magníficos* [Película].
- Wendkos, Paul. (Director). (1969). *La furia de los siete magníficos* [Película].
- Mc Cowan, George. (Director). (1972). *El desafío de los siete magníficos* [Película].
- Huston, John. (Director). (1948). *Sierra Madre* [Película]. [Película].
- Siodmark Robert. (Director). (1961). *El último amanecer* [Película].
- J. Furie, Sidney. (Director). (1966). *Sierra Prohibida* [Película].
- Sturges, John. (Director). (1972). *Joe Kidd* [Película].
- Siegel, Don. (Director). (1970). *Dos mulas y una mujer* [Película].
- Pollack, S. (Director). (1972). *Las aventuras de Jeremiah Johnson* [Película].
- Richard, Brooks. (Director). (1966). *Los profesionales* [Película].
- Gries, Tom. (Director). (1969). *100 rifles* [Película].

- Pekimpah, Sam. (Director). (1969). *Salvaje*. [Película].
- Kulik, Buzz. (Director). (1968). *Villa Cabalga* [Película].
- Andrew, V. McLagen. (Director). (1968). *Bandolero* [Película].
- Ritt, Martin. (Director). (1964). *Cuatro confesiones* [Película].
- Wendkos, Paul. (Director). (1970). *Cañones para Córdoba* [Película].
- Cain, Christopher. (Director). (1988). *Arma Joven* [Película].
- Donner, Richard. (Director). (1994). *Maverick* [Película].
- Campbell, Martín. (Director). (1998). *La máscara del Zorro* [Película].
- Mackenzie, David. (Director). (2016). *Comanchería* [Película].
- *Hancock, John Lee*. (Director). (2004). *El Álamo* [Película].
- Fuqua, Antoine. (Director). (2016). *Los siete magníficos* [Película].

Fronteras imaginarias.

Juventud y el conflicto palestino-israelí

en el cine¹

Igor Barrenetxea Marañón

(Universidad Internacional de La Rioja)

La enseñanza de la historia debe considerarse como un intento de construir un futuro mejor. Para ello, lo que hay que hacer es *devolver cada piedra* y no tirársela al otro a la cabeza (Adwan, Bar-On, Musallam y Naveh, 2005: 16)

(...) debemos ser capaces de asumir que la historia se puede mirar de otra manera, desde un punto de vista diferente al nuestro (Martínez Rodríguez, 2011: 115-115)

1. Introducción

No hay duda de que el conflicto palestino-israelí ha suscitado, y suscita todavía, no solo una ingente cantidad de noticias, sino una inmensa cantidad de bibliografía y cinematografía referida a sus efectos y consecuencias. Dos mundos, el palestino y el israelí, que deben hacer lo posible por entenderse, pues comparten un mismo espacio geográfico y una historia común, aunque haya sido troquelada, en las últimas siete décadas, tristemente, por la violencia.

En el campo audiovisual, el cine ha mostrado, la mayoría de las veces, a este respecto, dos realidades antagónicas separadas no solo por muros reales, de cemento y hormigón, que se han ido erigiendo a lo largo del tiempo, sino también, y esencialmente, de imaginarios, de barreras invisibles forjadas por recelos, odios y

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, PID2021-122319NB-C21 financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.

resentimientos, que son mucho más difíciles de derribar que los reales, y que impiden cualquier acercamiento entre las partes enfrentadas.

Diferentes cinematografías europeas e internacionales, así como la palestina e israelí, han buscado, pese a todo, establecer un puente entre ambas sociedades, apelando al dolor y al sufrimiento generados, mostrando que *el otro* no es una comunidad tan diferente en el fondo (en lo emocional), y que las únicas fronteras están más mediatizadas por los prejuicios y los miedos que les impiden entenderse y aceptarse.

Esta comunicación analiza, en esta línea, y siguiendo la metodología de las relaciones de historia y cine (Ferro, 1995; Rosenstone, 1997), las claves de dos realizaciones muy concretas: *Una botella en el mar de Gaza* (Thierry Binisti, 2011) y *Crescendo* (Dror Zahavi, 2019) que, precisamente, establecen dos fórmulas para convencer de que el modo que podría cerrar este abismo está en manos de unas jóvenes generaciones que deben ir más allá de los temores establecidos y empezar a escucharse y entenderse.

2. El sempiterno conflicto palestino-israelí

Desde la constitución del Estado israelí, en 1948, la situación en Oriente Medio ha venido marcada, primero, por los enfrentamientos directos entre israelíes versus países árabes, hasta 1973, y segundo, por la pugna entre israelíes y la comunidad palestina. Mientras Israel ha ido ampliando sus territorios arrinconando a los palestinos en la Franja de Gaza y Cisjordania (Finkelstein, 2003: 24; Pappé, 2019: 77-98)², provocando unos intensos enfrentamientos (Intifadas) y una degradación de las condiciones de vida palestinas, la Autoridad Palestina ha configurado una suerte de instituciones propias, logrando, finalmente, el reconocimiento como país observador de Naciones Unidas (Caño, 2012). Sin embargo, a pesar de este cambio de status, su realidad sigue siendo la misma y la violencia sistemática y cíclica ha marcado estos últimos enfrentamientos entre Hamás o la Yihad Islámica e Israel, principalmente, sin que se haya dado una solución definitiva a la convivencia ni al reconocimiento palestino (Solar, 2002; Quigley, 2005; Culla, 2005; Bregman, 2014; Shavit, 2014; y Domínguez de Olazábal, 2022).

Todo ello ha devenido en levantar barreras infranqueables, unas visibles y otras invisibles, que generan desconfianza y recelo, una marcada animadversión que provoca la constitución de una frontera imaginaria que cual parapeto hace que

² A modo de ejemplo, hay que considerar que la primera guerra árabe-israelí dio lugar a la expulsión del 80% de la población palestina, unas 750.000 personas que acabaron en campamentos de refugiados. Si bien, muchos israelíes siguen creyendo en el mito de que los palestinos se marcharon *voluntariamente*.

las sociedades hebrea y palestina se vean como adversarias, alimentando resquemores y desconfianzas, que no solo han venido dados exclusivamente por los atentados de las organizaciones terroristas palestinas o la reacción militar israelí, sino por una labor más incisiva e intensa.

Así destacaba el historiador hebreo Illan Pappé: “El gobierno, la academia, los medios, el ejército, las ONG de la sociedad civil, todos tomaron parte en esa construcción de la imagen negativa de los palestinos” (Pappé, 2015: 46). Sin duda, sin unas fórmulas tan cuidadas ni institucionalizadas, los grupos radicales palestinos han hecho lo propio. No hay más que considerar que para el pueblo palestino la creación de Israel se entiende como la *Nakba (la catástrofe)*, provocando que sea una nación sin Estado (Masalha, 2005)³. Con lo cual, el conflicto se asimila no solo como parte de una reivindicación nacional, sino como algo más profundo, que adquiere, no pocas veces, una serie de elementos emotivo-religiosos.

Para los israelíes, Palestina configura su tierra, el Gran Israel (Zertal, 2010: 313-314; Pappé, 2019: 15-23)⁴, lo mismo que les sucede a los propios palestinos. Si bien hay sensibilidades sociales y políticas que abogan por un reconocimiento de ambas partes, también los hay furibundos detractores, en los que la obcecación no es convivir, sino imponer sus condiciones al otro (sin olvidar los millones de palestinos que viven en territorio israelí y que están discriminados) (Pappé, 2017).

En todo caso, la violencia asimétrica ha marcado este devenir; a los ataques terroristas o de cohetes de Hamás o la Yihad Islámico en los últimos años, la respuesta israelí ha sido implacable, como si combatiese en una guerra convencional: “sus pueblos han sido bombardeados como si fuesen bases militares y se disparaba contra la población civil desarmada como si se tratara de un ejército en el campo de batalla” (Pappé, 2019: 130). Sin embargo, las cifras son bastante elocuentes a este respecto: se estima que Israel, desde 1967, ha acabado con la vida (homicidios indiscriminados) de 15.000 palestinos, entre ellos 2.000 niños, y que nada menos que una quinta parte de la población de Gaza y Cisjordania (unos 800.000 individuos) ha pasado por la cárcel sin juicio alguno (Pappé, 2019: 131-132; Shavit, 2014: 237-239)⁵.

Desde el punto de vista israelí, todo ello se justifica en aras de la seguridad nacional (y de que ellos son los buenos, mientras que los palestinos son los malos, causantes de toda la problemática) e, incluso, en su derecho a defenderse de las

³ Derivando, así mismo, en la expulsión por la fuerza de 700.000 palestinos sin derecho a retorno.

⁴ Para lo que no ha dudado en erigir y levantar toda una serie de mitos, como la de que Palestina estaba vacía. El término surgió en 1930, pero fue reforzado más tarde con la Shoá, identificando la participación del territorio con un nuevo genocidio judío.

⁵ Siendo muchos de los detenidos, además, torturados.

agresiones terroristas, cuando ellos han encendido la mecha con ataques previos preventivos. Sin embargo, tales acciones, represión y castigo de los civiles palestinos, incumplen de forma sistemática unos mínimos de garantía de los derechos humanos (Finkelstein, 2015: 29-52)⁶. Y salvo excepciones, rara vez juzgan a sus propios militares por tomarse la justicia por su mano. Los ataques israelíes como respuesta a los cohetes palestinos, además, son indiscriminados en una zona como es Gaza, densamente poblada, en donde, mayormente, los efectos más mortíferos recaen en los civiles (Bregman, 2014: 383; Pappé, 2019: 167)⁷. Sin obviar la enorme capacidad armamentística del Ejército israelí (a todos los niveles, en armamento convencional y nuevas tecnologías) frente a los grupos palestinos de Hamás o la Yihad Islámica que utilizan misiles de fabricación casera o morteros, que pueden provocar escaso daño. Eso no quiere decir que no puedan cometer actos criminales, pero la desproporción de la asimetría es más que evidente (por no decir sideral). Israel es un Estado con uno de los Ejércitos más modernos del mundo, apoyado y ayudado por EEUU; a las organizaciones integristas se las puede considerar agentes no estatales, afincadas en un territorio controlado de forma férrea por Israel, pobres y dependientes y sin industria militar (Finkelstein, 2015: 71)⁸.

Tal y como destaca Finkelstein, tanto la Asamblea General de la ONU como el Tribunal Internacional de Justicia, en 2004, abogaron de forma reiterada por llegar a un acuerdo pacífico entre las dos partes. Incluso, en 2002, la Liga Árabe admitía reconocer a Israel siempre y cuando se diesen unas condiciones de paz generales. La iniciativa fue asumida por 57 integrantes de la Organización de la Conferencia Islámica, incluido el mismo recalcitrante Irán. También la Autoridad Palestina está abierta a dialogar con Israel. La misma Hamás ha reiterado su posición favorable a un acuerdo que pudiera ser, posteriormente, ratificado de forma democrática por los propios palestinos. Eso solo permite sacar una conclusión: a pesar de las dificultades que traería definir bien las líneas y fronteras que una y otra parte estaría dispuesta a aceptar y asumir, la política israelí, en cambio, no busca una salida, tan solo imponer su voluntad y mantener viva la llama de una

⁶ El informe Goldstone (que fue rechazado y duramente criticado en Israel y EEUU por distorsionador y ser una patraña) es muy revelador a este respecto, incluso se alabó en el mismo la resiliencia y la dignidad con la que padeció el pueblo de Gaza la intervención israelí (de 2009). Si bien, más tarde su autor se retractaría del mismo, sin dejar muy claro el motivo de ello.

⁷ Ciertamente es que hubo un tiempo en el que hubo asentamientos judíos, pero Ariel Sharon decidió abandonarlos en 2005, lo que facilitó mucho los ataques de represalia israelíes. Fue a su antecesor, Ehud Barak, a quien se le ocurrió este plan.

⁸ Paradójicamente, el bloque de Gaza no solo tiene que ver con la seguridad, sino con castigar a la población civil, impidiendo así la entrada de artículos tan peligrosos como el chocolate, las patatas fritas o pollos jóvenes...

conflictividad que le permite sostener sus posiciones intransigentes, demostrando, así, que los palestinos solo entienden el lenguaje de las armas. Con lo que el terreno que abona no es hacia el entendimiento, sino a que la espiral no cese, beneficiando el proceso de laminación y destrucción de los palestinos, a través de un proceso de colonización y judaización de los territorios árabes, iniciado en 1948 (Shavit, 2014: 313-321; Bregman, 2014: 32-33; y Finkelstein, 2015: 22-27).

Cierto es que la respuesta palestina a tales políticas ha venido, en líneas generales, marcada por la violencia (Intifadas y atentados suicidas), pero ha sabido encaminarse, en los últimos años, hacia otra dirección, a pesar de la reacción y represión israelí. Se ha decantado por litigar dentro de la legalidad israelí contra medidas abusivas, alcanzando algunas victorias, con manifestaciones pacíficas contra los abusos o el muro, campañas de denuncia, huelgas de hambre, etc., todo ello desde una vertiente no violenta (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 249).

Sin embargo, a pesar de “los empeños diplomáticos”, Israel ha consolidado y fortalecido “su control de los territorios y de las personas que viven en ellos al tiempo que disfruta de inmunidad frente a la presión o reprobación internacional” (Pappé, 2018: 41-42). La premisa de constituir el Gran Israel gana; y la convivencia presente y futura entre palestinos e israelíes pierde sin remedio. En otras palabras, se renuncia a considerar la paz como “una forma de conflicto donde se conjura la violencia y esta se sustituye por el diálogo” (Martínez Rodríguez, 2011: 35), salvo para imponerse al otro. La Autoridad Nacional Palestina logró su único éxito relevante en la esfera internacional el 29 de noviembre de 2012, con el reconocimiento por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas a Palestina como Estado observador (EEUU se negaría a aceptarlo como país miembro). Este nuevo status le ha permitido acceder a diversos tratados internacionales y apelar al Tribunal Penal Internacional en el tema de los asentamientos de colonos ilegales. Sin embargo, no ha cambiado demasiado su situación de indefensión sobre el terreno frente a Israel, cuya estrategia es el castigo, amparada, encubierta y facilitada por Washington, al disponer de derecho de veto en el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, e impedir cualquier sanción que pueda darse contra el Estado hebreo (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 247). Y, actualmente, la guerra de Ucrania, iniciada por Rusia, el 24 de febrero de 2022, por desgracia, ha hecho que este marco haya dejado de ser prioritario a nivel internacional.

3. El cine como desmitificador de fronteras imaginarias

La producción audiovisual sobre el conflicto es muy amplia y heterogénea. Desde aquellas primeras películas vinculadas al surgimiento del Estado de Israel y sus mitos (contra unos árabes que no dejan de identificarse con el nazismo) pasando por aquellas que se han decantado por mostrar a los palestinos en la pantalla (has-

ta ese instante su identidad estuvo ausente en el cine israelí), hasta alcanzar aquellas producciones internacionales que se centran en denunciar la brutalidad y en apelar, en mayor o menor medida, a fórmulas de entendimiento entre ambos pueblos (Tal, 2003; Shafik, 2003; Utín, 2013; Pappé, 2015: 73-85; Kirjner, 2021).

Es bien sabido que el cine puede ser un instrumento al servicio del poder, de ciertas ideologías e instituciones que defienden y enarbolan un discurso propagandístico cuyo fin no es otro que reforzar sus planteamientos (Camarero, 2002; Sand, 2004). Pero también puede ponerse al servicio de la sociedad como valioso instrumento educativo de cambio y de toma de conciencia, ofreciendo perspectivas distintas que, de otra forma, sería más complicado hacer llegar al gran público, en general. En este sentido, las películas pueden revelar la imagen *del otro* y/o cómo es de verdad (alteridad) y/o desvelar y conjurar toda una serie de barreras, muros o fronteras invisibles (prejuicios) que son mucho más difíciles de derribar o desmontar (de manera lúcida) que los reales, cuando, en el fondo, cabe pensar que las personas sufren y padecen los mismos rigores e injusticias (Chikhaoui, 2012, 232-236).

3.1. Escuchar al otro en Una botella en el mar de Gaza (Thierry Binisti, 2011)⁹

Con un argumento sutil y sencillo, Binisti ofrece una cuidada, justa y ponderada mirada desde el lado palestino y del lado israelí de sus dos realidades, a través del protagonismo de dos jóvenes, Tal y Naim. Tal es una joven hebrea alumna de instituto (de origen francés) que vive traumatizada por los efectos de un atentado cercano a donde vive. Decide escribir un mensaje en una botella que llega, casualmente, a manos de un grupo de palestinos que se encuentran pasando la mañana en la playa de Gaza, aburridos, como tantos otros días. Naim sentirá curiosidad y responderá al e-mail que aparece en la nota. A partir de ahí, Tal y él inician un intercambio de mensajes, desvelando sus inquietudes, sus preocupaciones y, como no, sus miedos, percatándose de que no son tan diferentes.

La misma botella es una metáfora que representa tanto la incongruencia de tener que comunicarse de este modo, cuando son dos comunidades que viven una al lado de la otra, como la esperanza -por ilusoria o poco creíble que pueda ser- para abrir un cauce de comunicación, imposible por otros medios, debido a que hasta

⁹ Ficha técnica. 2011. Francia, Israel y Canadá. **Título original:** *Une bouteille à la mer*. **Dirección:** Thierry Binisti. **Guión:** Thierry Binisti y Valérie Zenatti; basado en la novela “Una botella al mar de Gaza”, de Valérie Zenatti. **Fotografía:** Laurent Brunet. **Montaje:** Jean-Paul Husson. **Interpretación:** Agathe Bonitzer (Tal), Mahmoud Shalaby (Naim), Hiam Abbass (Intessar) y Loai Nofi (Hakim). Duración: 99 min.

los palestinos piensan que todo lo que procede del mar puede ser incluso una amenaza. A la vista está que la botella no representa ninguna trampa para acabar con la vida de incautos palestinos, como piensa uno de los amigos de Naím, tras hallarla en la arena, pero su recelo sintetiza esos prejuicios que han derivado de esta confrontación y desconfianza hacia el otro (Finkelstein, 2015: 75-77)¹⁰.

La escena además desvela dos actitudes muy diferentes cuando el grupo de amigos de Naim halla la botella. En primera instancia, unos niños juegan a la pelota con tan mala suerte que golpean con ella a uno de los chicos. Este agarra la misma visiblemente molesto por el golpe, sin asumir que es un hecho fortuito y sin mala intención, y la chuta con rabia más lejos. Entonces, el niño que ha ido a buscarla se encara con él, intercambiando golpes y empujones, exigiendo que la traiga él. Ahí es cuando este niño pretende golpearle con una botella que ha encontrado en la arena. Pero el otro se la arrebata antes. En otro marco podría considerarse como una reacción excesiva esta trifulca entre chicos de distintas edades, pero no aquí, pues refleja un contexto en el que la violencia es lo único que conocen, el modo de dirimir sus diferencias.

La otra situación que se da inmediatamente después a esta, y equilibra muy bien la primera, es cuando se da cuenta el amigo de Naim que dentro de la botella hay un mensaje. Este pide tener prioridad si es una carta de amor, y acaban, de forma amigable, disputándose su posesión. Después de todo, son jóvenes, su afán no es matar o ser unos fanáticos, por muy palestinos que sean, sino como la mayoría a su edad, conocer y hablar con alguna mujer. Esta serie de pequeños matices tan ilustrativos desvela como el cine es capaz de transmitirnos de una manera muy nítida y clara aspectos emocionales que se distancian y mucho de los prejuicios erigidos sobre *el otro*. Presenta así a los palestinos muy intencionadamente como jóvenes normales. La diferencia está en dónde viven y el contexto opresivo y áspero en el que tienen que desarrollar sus vidas. En todo caso, la vida que se describirá a un lado y otro de la frontera es muy distinta. De hecho, apenas les separan unos kilómetros de distancia, pero mientras Tal vive en el bullicioso Jerusalén, Naím habita con su madre en la empobrecida Gaza.

Desde el lado palestino, el protagonista, Naím, es un chico sin perspectivas de futuro. Huérfano de padre, su madre es enfermera y trabaja muchas horas en un hospital, en condiciones muy precarias. A instancias suyas, se pone a estudiar de nuevo (francés, animado tras saber que es el origen de Tal), en el centro cultural galo que hay en Gaza, porque entiende que es la única puerta de salida que tiene Naím para hallar un porvenir con ciertas garantías fuera de Gaza, al poder optar a una beca con la que pague sus estudios. En la Franja, se relaciona con sus amigos,

¹⁰ Lo mismo sucede con los israelíes que confunden la ayuda humanitaria con tráfico de armas o llegada de presuntos terroristas, cuando no ha ocurrido ni lo uno ni lo otro, asaltando convoyes humanitarios y provocando víctimas mortales (como acaeció en 2010).

colaborando con un primo, Hakim, repartiendo camisetas en una destartalada furgoneta amarilla, un trabajo que le disgusta, pero que es lo único a lo que puede aspirar. Su existencia cotidiana viene marcada casi a diario, además, por la falta de diversiones propias para su edad (nada que ver con la populosa Jerusalén, llena de lugares de alterne) y, como no, por la sempiterna violencia.

Una violencia sistemática como cuando deben compartir su domicilio con unos familiares durante unos días, tras una incursión israelí; o cuando observa un bombardeo desde la terraza de un edificio o, por descontado, cuando él mismo la sufre más adelante, viendo como muere el dueño de una tienda, al que le ha llevado un pedido de ropa, ante una represalia aérea israelí. Por mucho que quieran escapar de ella, está presente tanto en sus vidas como en su propio devenir, porque les atrapa sin remedio a cada paso. Es una existencia, dejando al margen el conflicto y sus enfrentamientos cíclicos, anodina y sin expectativas de futuro para los jóvenes palestinos. De este modo, casarse, en matrimonios concertados, es su única alegría y satisfacción, porque así pueden quedar y estar con una mujer, en una sociedad muy tradicional y conservadora, donde hombres y mujeres hacen vidas separadas (a diferencia de los hebreos, salvo a nivel familiar) (Gijón Mendigutía, 2015).

De hecho, Hakim, que ha podido trabajar en Tel Aviv, le expresa a Naim con profunda admiración que la capital hebrea es “California”, dejando ver que allí las costumbres sociales son más liberales y las mujeres son menos recatadas que en Gaza. Son jóvenes, piensan en mujeres, en pasárselo bien.

En pequeñas y sutiles pinceladas se radiografían, además, aspectos cotidianos de la amarga realidad que padecen dentro de la Franja de Gaza. Se soslaya, eso sí, el importante papel que juega Hamás en el gobierno de Gaza, del que se hizo cargo en 2006, y su pugna en el liderazgo palestino con Al Fatah; y, por supuesto, los peligros del fundamentalismo religioso existente, al que los jóvenes palestinos son tan proclives de abrazar, en una sociedad tan galvanizada por los enfrentamientos con las fuerzas israelíes, la injusticia y la miseria. El filme deja todo esto a un lado (alude a ello de forma indirecta, cuando Naim y Hakim pasan por delante de un control militar de Hamás y apagan la música de la radio de la furgoneta, por temor) para no interferir en su discurso principal: el intentar derribar las barreras erigidas de intolerancia y fanatismo (Levitt, 2007; Roy, 2011; Finkelstein, 2019).

A pesar de todo, puntualiza Pappé, si la situación ordinaria ya era de por sí grave, a raíz de este éxito político mencionado de Hamás empeoraría aún más. Desde Israel se impulsaría una campaña antipalestina, estigmatizándolos y reduciendo “todo lo musulmán, asociándolo con la violencia, el terror y la inhumanidad” (Pappé, 2019: 154). Esto explica perfectamente el modo en que, al inicio de la película, ve Tal a todos los palestinos, como unos seres oscuros y crueles. Lo cierto es que en vez de enseñarles o tratar de saber algo sobre los palestinos (habi-

tantes de la misma tierra que comparten), lo que sí hacen los israelíes es parapearse tras un pasado lejano y heroico o, por supuesto, la historia bíblica.

De hecho, la joven Tal acude con sus compañeros, en una excursión escolar, a Masada, el mítico lugar en el que los celotes plantaron cara al poder de Roma. Estos resistieron en su inexpugnable fortaleza hasta que, viéndose perdidos, antes de aceptar la dominación, se suicidaron. Antes la muerte que el sometimiento y la esclavitud (MacMillan, 2010: 63). Para los judíos representa de forma equívoca la resistencia a ultranza y un lugar común de conciencia nacional, no dándose cuenta de que aquel suceso acaecido en la Antigüedad nada tiene que ver con la sociedad actual ni sus problemáticas presentes, sino con la brutalidad. Claro que mientras enfatizan la pervivencia de ese pasado, como ejemplo y modelo a seguir, se olvidan de los palestinos, a los que se les trata como si fuesen una entidad ajena, sin identidad propia (definiéndoles comúnmente con el genérico de *árabes*) a pesar de que es una comunidad con un fuerte arraigo histórico.

Los judíos se presentan (utilizando así el pasado con fines políticos), como mártires de la Historia, frente a las agresiones externas; si bien, no son conscientes del intercambio de papeles dado en las últimas décadas con respecto a la población palestina. Gaza es como un Masada al revés (de ahí que no sea casual la escena en este lugar), aunque no sean capaces de verlo, dando lugar a una estrategia sustentada en la intransigencia, con tal de no reconocer a los palestinos como un pueblo con sus derechos, con su naturaleza y la necesidad de un espacio propio para existir.

En todo caso, la realización se centra en el lado humano de los personajes (más que en los pormenores históricos), si bien es inevitable no estar influido por un contexto que golpea a los jóvenes de forma inmisericorde, pues sus vidas están determinadas por el mismo. Así, el humor negro, el sarcasmo y la ironía son las armas que utiliza Naim en los primeros mensajes que le escribe a Tal, y que esta recibe entre suspicaz y molesta. Cuando Naím nombra al ejército (es la institución, con diferencia, más respetada de Israel) la joven le responderá de forma contundente, que su hermano es soldado y una buena persona. Y añade: “Y, además, a qué vienen esas generalizaciones. Quién eres tú y quién soy yo, es lo que importa”. Y ahí Naim empieza a ver a su interlocutora de otra manera muy diferente. Entran en materia, desvelando las inquietudes particulares de cada uno:

Naim: (...) Pero tu pueblo tiene un estado y nosotros no. Esa es la diferencia. Soñamos con fronteras abiertas, con un aeropuerto, con un equipo de fútbol internacional. Una vida normal, sin tener miedo de lo que pueda pasar esta tarde o mañana. Sin tener que depender de vosotros.

Tal: ¿Una vida normal? Te entiendo muy bien. También sueño con eso. Porque no me parece normal pasar miedo en un café, en el autobús, o incluso en casa como la gente que vive en el sur.

Naim: ¿Tienes miedo? ¿Eh? ¿Y de quién es la culpa? ¿Te lo has preguntado alguna vez?

Tal: No lo sé. Creo que ambos bandos tienen la culpa. Creo que aquí y allí hay gente que quiere la paz y gente que no. Espero que estos últimos no ganen.

En este intercambio de mensajes (que se escuchan con voz en off como si mantuvieran un debate presencial, cosa que no pueden) se resumen muy bien las aspiraciones básicas de israelíes y palestinos. Pero tampoco la trama trata de dirimir el conflicto en términos políticos, sino humanos. La aspiración de Naim de un Estado palestino radica más en poder vivir sin trabas, sin que el enfrentamiento marque a fuego sus vidas o les limite a cada instante (pues la situación laboral y educativa es muy precaria). Y, por su parte, también Tal comparte esa misma aspiración, un sueño de vivir sin temor. Donde ambos representan, por ese lado, quienes sí anhelan poder entenderse. Sin embargo, Naim y Tal viven en dos realidades muy diferentes entre sí.

Hay que pensar que la Franja de Gaza no es un lugar cualquiera. Es un territorio totalmente aislado del resto de Palestina (de Cisjordania) y de Israel por toda una zona de seguridad vallada y grandes moles de hormigón. No fue siempre así, a pesar de que nos hayamos acostumbrado a observar esa imagen en los medios. Hasta 1948, era una región comunicada con el resto del territorio y una puerta de entrada marítima, lo que la hacía ser una tierra próspera y dinámica, hasta convertirse, gracias a las actuaciones israelíes, “en el campo de refugiados más grande del mundo” (Pappé, 2019: 160). La enorme presión demográfica que sufre (sin infraestructuras adecuadas) y el férreo control israelí (en su lucha antiterrorista) no solo la han aislado del resto de la comunidad palestina, sino que la población vive en condiciones mínimas. Y no es algo que haya cambiado en las últimas décadas, al contrario, ha ido empeorando (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 195-198). Más aún, con las incursiones y operaciones militares de castigo que se han dado en la Franja (como la que se observa en la parte final del metraje), y la política de disparar primero y preguntar después, para restablecer la capacidad disuasoria hebrea contra sus adversarios, se ha acrecentado su lenta agonía (con fuertes restricciones de luz y agua), impidiendo cualquier desarrollo económico-social ((Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 195-196).

En el otro territorio palestino, Cisjordania, tampoco la situación es mucho más boyante. La política de control y seguridad israelí ha arruinado su economía y depende de la ayuda internacional para subsistir (e incluso es gestionada a capricho por Israel), sin olvidar el daño que provocan las colonias ilegales que fragmentan el territorio (Pappé, 2018: 283).

En síntesis, “las incursiones del ejército en las ciudades, los asesinatos selectivos de militantes palestinos, las demoliciones punitivas, la destrucción de los campos de olivos, los toques de queda, etc. continúan y motivan de nuevo la espi-

ral de violencia” (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 2011). Y todo ello ha dado lugar a que las organizaciones radicales (Hamás y la Yihad Islámica) hayan podido reclutar a muchos jóvenes desnortados, sin perspectivas de futuro, influenciados y que padecen constantes humillaciones y brutalidades.

La película no se adentra en esta difícil cuestión, suaviza o arrincona este tema (si bien, Naim es víctima de estos fanáticos), desvelando una sociedad palestina neutral. Incide con mucho acierto más en el plano social, no en el más crudo y complicado ideológico-religioso.

Por otro lado, desde el lado israelí, y de nuevo en el filme, Tal vive en una zona acomodada, procede de Francia, cerca de París (de ahí se explica su ingenuidad a la hora de querer entender la situación desde una perspectiva más justa), y no tiene restricciones a la hora de dónde ir ni qué estudiar. Puede divertirse y salir de fiesta con sus amigos en los lugares de alterne de la ciudad santa (aunque deben pasar escáneres de seguridad, por si acaso llevan armas). Es una juventud cuya preocupación viene determinada por tener que cumplir el servicio militar obligatorio (dura tres años). Pues no pueden eludirlo (la objeción de conciencia es un estigma social grave), al ser una sociedad militarizada (incluso en la excursión a Masada, se observa a un joven israelí armado acompañándolos) salvo que sean ortodoxos, o no sean aptos y, por descontado, si eres palestino israelí. No cumplirlo, ser descartado por motivos médicos también se considera una deshonra, por eso un amigo de Tal prefiere no hablar de ello (Shavit, 2014: 354)¹¹.

La violencia, sin duda, es otro protagonista omnisciente que no hay que obviar porque marca la personalidad de los protagonistas.

Si, al principio, Tal se obsesiona con sufrir un atentado cada vez que se desplaza en un medio de transporte, afectada por lo que ha escuchado en las noticias, su actitud irá cambiando. Una compañera le comentará que sus temores son debidos a que ella es francesa, y que, a diferencia de sus compañeros criados en Israel, no está acostumbrada a vivir con esa presión psicológica en la que ellos han crecido. Pero, más tarde, Tal desvelará abiertamente su preocupación por haberse acostumbrado a ese clima, lo que es lo mismo, por insensibilizarse, como si fuese algo natural, pero advirtiendo que no es una actitud de ningún modo saludable. Aun así, es difícil exorcizar tales desvelos por completo, sobre todo cuando afecta a tus seres queridos. Por eso, se la verá muy preocupada por su hermano, Eytan,

¹¹ Pero esto también afecta a otros sectores productivos de la sociedad israelí, en negativo, que ven como la sociedad seglar pierde peso respecto a los ortodoxos que no trabajan, ni producen ni pagan impuestos, mientras paralelamente también la población árabe israelí gana más peso demográfico, a pesar de estar fuertemente discriminada.

quien cumple el servicio militar en Gaza, exponiéndose al peligro y a la amenaza terrorista (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 194)¹².

Tanto Naim como Tal representan una juventud que teme por su suerte y son conscientes de que el conflicto determina sus vidas, quieran o no, negativamente en su día a día (de diferente modo, pero con el mismo desvelo e incertidumbre). El secretismo con el que mantienen su relación no es tampoco casual. Hay un recelo porque ninguno de los dos sabe si se entenderá este diálogo y porque ellos mismos tampoco saben muy bien como aceptarlo y asumirlo. La reacción furiosa de los padres de Tal cuando se enteran es muy reveladora a este respecto. Pero incluso cuando Hakim intuye que Naim escribe a Tal, este no es capaz de reconocerlo. Hay como una vergüenza, lo que enfatiza aún más todo ese cerrojo de inquietudes, desconfianzas y paradojas que se han erigido.

Cierto es que si Naim encarna a una parte de la sociedad palestina moderada, Tal integra esa parte de la sociedad hebrea menos ortodoxa. Por ejemplo, eso queda patente cuando Tal acude a un acto multitudinario en memoria de Isaac Rabin (asesinado por un ultra ortodoxo, el 4 noviembre de 1995), afirmando: allí “me siento en mi lugar”. Rabin personifica, entre ciertos círculos el único líder israelí dispuesto no solo a tender la mano a los palestinos, sino a buscar una fórmula de entendimiento y de reconocer la posibilidad de la coexistencia (Pappé, 2019: 135-150)¹³. Otra cuestión es la falta de oportunidades de alcanzar esas metas, ante las posturas del sionismo más recalcitrante. Pero incluso, a pesar de sus buenos deseos, la situación es difícil y muy desigual para ambos protagonistas.

El clima de desconfianza y temor es recurrente, hasta un límite en el que la cerrazón y el paroxismo son compartidos, incluso en sociedades tan distintas. Así Naim, que debe escribirle sus correos a Tal en un local público, porque no dispone de un ordenador propio, es detenido por la policía palestina, que lo maltrata y tortura (como a otros muchos), al creer que es un colaborador israelí, un estigma de traidor, que podría ser muy perjudicial e incluso ser mortal (Efe, 2022). Y muestra como hasta dentro del mundo palestino hay sectores muy reaccionarios.

También la familia de Tal se asusta cuando descubre su intercambio de emails con Naim y creen que puedan intentar secuestrarla (como ya ha sucedido) (Pappé, 2018: 298-299)¹⁴. Y aquí se pone en evidencia por qué el foco de atención no está puesto en reclamar una mayor implicación, mayormente, de los adultos (salvo

¹² Si bien, habría que puntualizar que también se han dado casos de ataques terroristas judíos, como el sucedido el 24 de febrero de 1994, cuando un colono provocó una auténtica masacre en una mezquita palestina, causando 29 muertos. Es una violencia de ida y vuelta, tal y como se describe en la propia realización. Nadie escapa a ella.

¹³ Con muchos matices, por supuesto.

¹⁴ Hamás secuestró, en 2006, al joven soldado israelí Gilad Shalit. Pero no lo hacía con civiles. Si bien, lo que se revela es el miedo social que generaban los palestinos.

excepciones, como la madre de Naim o Thomas, su profesor de francés). Son menos propicios a concebir esperanza y confiar en las buenas intenciones. Incluso, el hermano de Tal, Eytan, es más comprensivo que sus padres, a pesar de que se halla en la primera línea de fuego.

No hay duda de que la película cobra sus mejores registros en esta visión que ofrece del temor y recelos que se tienen del otro lado, buscando, en un hábil paralelismo, mostrar que son iguales, aunque las circunstancias para cada uno sean muy diferentes. Además del acierto de contemplarlos desde la perspectiva de una generación que no ha sufrido tanto como los adultos dichos horrores y cuya memoria del conflicto no debería ser tan marcada. Y, aun así, lo es, porque las circunstancias que les rodean les afectan igualmente. Porque no solo se han erigido toda una serie de fronteras invisibles impuestas de antemano, como el pensar que todo palestino es un terrorista suicida en potencia (Bregman, 2014: 369)¹⁵ y que los israelíes solo quieren provocar el máximo daño a los palestinos (Finkelstein, 2015: 18-29)¹⁶. Es un planteamiento muy semejante, con sus matices, que el de *Crescendo*, y que representa acertadamente esos movimientos sociales que apelan a la paz (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 195).

Los personajes de Naím y Tal, así como sus amigos, exponen que no son ciertas tales máximas; que los israelíes no son totalmente intolerantes, ni que los jóvenes palestinos solo aspiran a matar israelíes. Esto se demuestra en la comunicación indirecta que establece la pareja en la que, en primera instancia, ambos se escriben de una forma fría y desconfiada, luego va cambiando y evolucionando a medida que van descubriendo sus inquietudes y generosa naturaleza, hasta el punto en que, al cierre, Naim le escribe a Tal dando cobijo a esperanzas de entendimiento: “Nada es sencillo entre nosotros, pero no imposible” (se superponen las voces de ambos protagonistas). Y no porque con una sola frase la trama aspire al difícil reto de encontrar la tecla que dé solución al conflicto (pues está muy enquistado y es complejo), sino porque aspira a convencer, emocionalmente, a una nueva generación a que deje atrás los recelos y dé un paso al frente para ir estableciendo una relación de mayor confianza (hasta ahora inexistente) entre ellos; que se puedan mirar a los ojos y decirse lo que sienten (como sí harán en ciertas escenas de *Crescendo*). Y añadirá Naím: “Sigues siendo la señorita paz, pero sobre todo no cambies. Son los demás los que tienen que cambiar” (se superponen

¹⁵ Como destaca este autor, sin justificar tales actos, “los atentados suicidas eran un método concebido para contrarrestar con la enorme asimetría de poder entre el ejército israelí y los palestinos”. En otros términos, no actúan así por gusto, sino por *necesidad*, por duro que resulte escribirlo. Para generar pánico y terror en la población israelí y poder forzar así a cambiar su situación.

¹⁶ Desde luego, es la práctica desde las altas instancias políticas y militares, así como de los medios, pero eso no quiere decir que sea compartida por todos los israelíes.

las voces de ambos en esta última frase). Con ello, el joven palestino admite que la joven israelí no solo le ha influido positivamente, sino que le ha guiado en la dirección correcta.

A pesar de sus conciliadoras intenciones, no deja de ponerse de relieve la situación de mayor indefensión de los palestinos frente al poder intimidador israelí. Esto no quiere decir que se caracterice a los palestinos como las únicas víctimas de la violencia (al contrario, la escena en la que se informa sobre un atentado suicida palestino con una excavadora es tremendamente dolorosa, porque Tal piensa que su hermano ha podido verse afectado por el mismo, y Naim la mira comprendiendo la tragedia que eso significa), sino para observar su penuria y falta de expectativas en este arrinconamiento que se sufre en la Franja. A lo que habría que añadir una discriminación institucionalizada, acompañada de los bombardeos de Israel (en represalia a los ataques con cohetes caseros de Hamas o la Yihad Islámica), la falta de infraestructuras, servicios sociales, centros de estudios y ocio, etc. (Finkelstein, 2015: 32-33)¹⁷. Así mismo, los muros reales impuestos por Israel en los últimos años, ya sean los de cemento, las alambradas o los controles que han erigido por todos los territorios de Gaza y Cisjordania, no solo implican medidas de seguridad, sino un aislamiento de estos territorios que los perjudica gravemente de forma económica y social (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 211)¹⁸. Además, como se observa, los controles se abren y se cierran al albur de las autoridades militares quienes los utilizan para castigar a la población civil (viéndose afectados en su subsistencia al no poder ir a trabajar a Israel o realizar actividades corrientes, como les sucede a Hakim y Naim, al entorpecer su reparto) o, incluso, como se verá más claramente en *Crescendo*, simplemente en la pretensión de querer humillarles.

El momento en que, en la última parte del filme, las tropas israelíes comienzan la Operación Plomo Fundido, se observará un escenario terrible para los palestinos que se refugian en hogares, apiñándose, mostrando la cara de los civiles indefensos al fuego y a la intervención hebrea. Más aún cuando, en el diminuto piso de Naim y su madre, una de las mujeres acogidas se pone de parto y Naim debe acercarse al hospital de su madre para buscar ayuda.

¹⁷ Y otras muchas que no aparecen en el filme para no cargar las tintas, lo cual es muy conveniente, como la represión de manifestaciones pacíficas, ataques injustificados a civiles en Cisjordania por soldados o colonos israelíes, detenciones por delitos políticos, inexistencia de una justicia, el traslado o expulsión de barrios o zonas, anexiones de tierras ilegales, demolición o expropiaciones forzadas de casas y, así, un largo etcétera...

¹⁸ La *valla de seguridad* (configurada con muros de hormigón) fue aprobada el 14 de febrero de 2002, y se ha ido ampliando con el tiempo, a pesar de la condena de la ONU por considerar contrario al derecho internacional.

Una vez allí, a su alrededor, el joven ve una situación dantesca, con cientos de heridos, hombres, mujeres y niños que son atendidos como pueden con escasos, insuficientes o pobres medios. Hay un total caos en los pasillos, mujeres desesperadas, clamando por que ayuden a sus familiares o que cesen los ataques, bebés llorando, heridos graves en camas, etc. Se revela así que las acciones del Ejército hebreo afectan más y provocan más daño entre los civiles indefensos que los grupos radicales (lo que genera más odios y enconados resentimientos) (Shavit, 2014: 329; Finkelstein, 2015: Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 240)¹⁹.

Cuando Gaza retorna a su normalidad, Naim vuelve a la tienda de textiles de su tío Ahmed, pero la represión no es inocua, sino traumática. Y ello va a provocar que Naim le escriba a Tal para comunicarle que para él ella está “muerta” (metafóricamente). Una vez más, la violencia es como un ciclón que lo destruye todo a su paso, lo condiciona todo de forma descorazonadora. Pero la joven israelí no desiste, quiere creer en que aún hay un atisbo de luz a la salida del túnel, por eso le responde de una manera asertiva:

Tal: Naim, he intentado responder a tu correo veinte veces. Lo que has vivido es horrible, pero tus palabras también lo son. Pensaba que nuestra relación podía ser más fuerte que la violencia que nos sobrepasa, parece ser que me equivocaba. Hoy me hago más preguntas que cuando te conocí. ¿Estamos condenados a vivir así? Tal vez. Pero me habría gustado encontrar otra respuesta contigo.

No hay duda de que es un singular alegato de paz.

La misma Tal observa el mundo que le rodea con otros ojos. Ya no es una chica alegre e ingenua. El regreso de su hermano Eytan que acaba de cumplir su servicio y retorna de Gaza le provoca desazón y congoja. Se pregunta: ¿habrá matado a algún palestino? (pudiendo ser Naim). Y aunque este le dice que lo que ha hecho es defender a quien no puede salir sin miedo de sus domicilios, Tal le responde que “a qué precio”. Eytan debe reconocer que “la guerra no es bonita”. Y añade: “¿Qué eliges cuando son ellos o nosotros?”. Sin embargo, Tal, de forma muy consciente, le resume la áspera y gris realidad del conflicto, y que refleja su relación con Naim: “El problema es que les hemos atacado a todos y ahora los que quieren hablar no quieren saber nada de nosotros”.

¹⁹ Debido a la derrota en el Líbano contra Hezbolá, en julio de 2006, se orquestó la Operación Plomo fundido, el 27 de diciembre de 2008, que se menciona en el filme, que acabó con la vida nada menos de 1.400 gazatíes, la mayoría civiles (entre ellos 300 niños), y arrasó con las infraestructuras de la Franja, contabilizándose 280 escuelas y jardines de infancia afectados, 1.500 talleres y fábricas y 190 complejos de invernaderos, además de 29 ambulancias, 122 instalaciones sanitarias y 45 mezquitas. Las pérdidas ascendieron a 4.000 millones de dólares. De toda esta ingente destrucción, solo fue condenado un soldado israelí a siete meses de prisión por haber robado una tarjeta de crédito...

Su afirmación deja a su hermano desconcertado y sin palabras. No obstante, él mismo ha definido el conflicto como una “guerra”, con toda la connotación negativa y desgarradora que ello implica. Es, desde el luego, como lo sienten los militares israelíes, sin darse cuenta de que ese adversario tan temible se halla integrado, en su mayoría, por mujeres, ancianos y niños, no por soldados, convirtiéndose en un enfrentamiento no solo desigual, sino muy cruel e inhumano. Aún así, la actitud de Eytan demuestra que tampoco está tan convencido de su afirmación y que también anhela, como tantos otros israelíes, encontrar una fórmula de paz. Pues su papel, aunque secundario en la trama, ha sido imprescindible, al ser a quien Tal ha encomendado lanzar al mar esa botella (junto a otras) con el mensaje para que alcance la orilla palestina.

Al cierre, cuando a Naím le confirman que le han concedido la beca para estudiar en Francia y debe salir de Gaza, sabiendo que no puede pisar suelo israelí, le escribe a Tal para informarle, abriendo de nuevo la comunicación entre ellos.

Naím atravesará el paso fronterizo que le separa del mundo exterior, hasta un punto donde le recogen en coche para conducirlo a Jordania, a Amman. Estas frías y grises barreras (y unos rígidos y estrictos controles) son la frontera real que separa a israelíes y palestinos. Una sensación muy desoladora que se ve acrecentada por el hecho de que Naím es el único que atraviesa los largos pasillos y accesos de seguridad, como si fuese un preso al que acabaran de poner en libertad. Pero también revela que se puede abrir una fisura en esa otra frontera imaginaria existente (y que ha sido la responsable de levantar la real), gracias a los jóvenes protagonistas cuando, por fin, pueden mirarse brevemente a los ojos, en el momento en que Naím pasa por delante de Tal, en el paso fronterizo. No hablan, no les dan ocasión. Thomas, que ha ido a recoger a Naím, no puede detener el coche (varios soldados armados le hacen señales para que continúe) pero en ese instante, cuando sus miradas por primera vez se cruzan, simbolizan una puerta abierta a la esperanza, al encuentro. Tal ha bajado del coche de su amiga que la ha llevado hasta allí y le sigue un tramo hasta que Naím se pierde de vista.

Tan cerca y tan lejos uno del otro. Se refleja que las bases de la paz o la convivencia parten de comprender que son iguales, de que aspiran a vivir sin miedo y que su futuro no necesariamente debe venir obstaculizado ni determinado por la violencia, la desconfianza o el recelo; lo que es lo mismo, la realización pone su acento en una visión optimista, en la que una vez se logren derribar los prejuicios que separan a las dos sociedades (aunque remarca su dificultad y resistencias), sería posible acabar con la intolerancia, por lo tanto, disolver esa línea invisible que les separa como enemigos (Shavit, 2014: 353-357)²⁰.

²⁰ Cabe pensar si la película no aprovechó, para este llamamiento al diálogo, el marco de las protestas sociales que paralizaron Israel en 2011, para exigir un cambio de las políticas

3.2. Un alegato de paz: Crescendo (Dror Zahavi, 2019)²¹

La película *Crescendo* se inspira en un hecho real, la *West-Eastern Divan Orchestra / Diván de Oriente y Occidente*, creada por el pianista y director de orquesta argentino Daniel Barenboim y el reputado filósofo y ensayista Edward Said, en 1999. Al igual que en el filme, seleccionaron a jóvenes talentos israelíes y palestinos para conformar una orquesta como punto de unión entre estos dos mundos encontrados, desarrollando sus primeras ediciones entre la ciudad alemana de Weimar y la estadounidense Chicago. Si bien, desde 2002, se estableció su sede en Sevilla, en donde se integrarían músicos españoles²². Y aunque Zahabi parte de otras premisas argumentales que las de Binisti, bucean en aspectos emocionales semejantes.

La trama da comienzo en el momento en que la agente de una corporación internacional, Karla De Fries, le ofrece a un prestigioso director alemán, Eduard Sporck, constituir una orquesta mixta, integrada por palestinos e israelíes, y así ofrecer un concierto con el fin de contribuir, de forma positiva, a las relaciones de ambos pueblos, para impulsar las negociaciones de paz que se están celebrando en el Tirol. Y, de paso, impulsar la construcción de una escuela de música en Cisjordania. Si bien al principio lo contempla con recelo, por no sentirse la persona más adecuada (y estar jubilado), acepta sin sospechar que va a convertirse en toda una tarea que no va a ser nada fácil, por los odios que se sostienen los propios jóvenes músicos, aunque no se conozcan, y también para él mismo. No solo es una cuestión artística, sino humana, y Sporck tendrá que sortear, no sin muchas dificultades, recelos y tensiones entre los músicos seleccionados. Por de pronto, hay más israelíes que palestinos integrando la orquesta, porque la calidad de estos últimos es menor, y tampoco cuentan con el mismo acceso a Tel Aviv que los hebreos. Y eso se explica en las escenas iniciales.

Layla ensaya con su violín en su modesto domicilio en Qualquilya (Cisjordania), soportando el tumulto y los gases (que entran por la ventana del inmueble)

gubernamentales ante la grave crisis económica que se estaba padeciendo. La hipótesis es factible.

²¹ Ficha técnica. 2019. Alemania, Título original: *Crescendo*. Dirección: Dror Zahavi. Guion: Dror Zahavi, Johannes Rotter, Stephen Glantz y Markus Rosenmüller. Música: Martin Stock. Montaje: Gero Steffen. Reparto: Peter Simonischek (Eduard Sporck), Daniel Donskoy (Ron), Sabrina Amali (Layla), Mehdi Meskar (Omar), Eyan Pinkovich (Shira), Bibiana Beglau (Karla) y Götz Otto (Bellmann). Duración: 102 min.

²² La orquesta ha tocado en Rabat y Ramala. Finalmente, en 2004, se creó la Fundación Barenboim-Said para impulsar proyectos educativos de convivencia y diálogo. Parte de las experiencias de la orquesta quedó recogida en el documental *Knowledge is the Beginning / El conocimiento es el Comienzo* (Paul Smaczny, 2005): <https://barenboim-said.org/es> [Consultada el 1 de septiembre de 2022].

de un enfrentamiento en las calles entre la policía antidisturbios israelí y los palestinos, lo que le produce rabia y desazón. Ron, judío, lo hace a pocos kilómetros, sin ser molestado ni sufrir ningún quebrando o interferencia, en un apartamento silencioso y tranquilo. Así mismo, tampoco les es fácil a los palestinos atravesar los controles israelíes, siendo humillados constantemente o dando lugar, por diversos motivos, a detenciones arbitrarias en una “brutalización diaria de sus vidas” (Pappé, 2019: 147). No se pueden mover con libertad, incluso dentro de sus propios territorios (Hammoud, Jasem y Mdnat, 2007: 114-117)²³. En algunos casos, tampoco pueden utilizar ciertas carreteras en Cisjordania. En 2007, había establecidos nada menos que 80 puestos de control vigilados y 470 puertas cerradas sin vigilancia, además de 2.000 puestos móviles y otros obstáculos (Segura i Mas y Monterde Mateo, 2018: 234; Pappé, 2018: 282).

Considerando esta sensación de recelo (el temor al terrorismo palestino) y agravios permanentes (el uso y abuso de la fuerza por parte israelí), está claro que la actitud de los protagonistas es de encono, aunque no se conocen previamente. Es su condición de israelí o palestino lo que genera el prejuicio. Ron, desde el principio, hará todo lo posible por boicotear a Layla, desautorizándola, incluso deja caer al director la posibilidad de sustituir a todos los palestinos por judíos, porque tienen más nivel. De ahí que, para sustraerse a ese ambiente enconado y adverso (los palestinos tienen dificultades en pasar por los controles de seguridad israelíes, a pesar de tener pases especiales) que se va a ir generando, al veterano director no le queda más remedio que llevarlos a un pueblecito en el Tirol, entre la frontera de Italia y Alemania, lejos del ambiente tóxico reinante. Lo cual le suscita un debate interior, porque sobre él mismo pesa también el yugo de un oscuro pasado del que no sabíamos nada: sus padres fueron verdugos en el Holocausto.

Entre tanto, Ron se va a erigir como el líder de la facción israelí, mientras que Layla lo hará de la palestina. Por eso, Eduard sabe que es crucial que se entiendan y respeten, solo así podrá salir adelante la orquesta y tocar como conjunto. No le será sencillo. Los odios sobresalen a cada rato, guardan en su interior historias y diferentes memorias dolorosas, llenas de sentimientos encontrados en los que ven al otro como un asesino o un terrorista, guardando, en ambos casos, un recuerdo

²³ El tema de las barreras ha sido tratado en el cine palestino con profusión antes, por ejemplo, en Suleiman, E. (director). (2002). *Yaddon Ilaheyya* [Intervención divina]; Abu-Assad, H. (director). (2002). *Al qods fee yom akhar* [La boda de Rana]. Palestinian Film Foundation, Augustus Film; Masharawi, R. (director). (2005). *Atente* [Waiting]. Silkroad Production y Cinema Production Cente; o Zoabi, S. (director). (2018). *Tel Aviv on Fire* [Todo pasa en Tel Aviv]. Amsa Film, TS Productions, Artemis Productions y Lama Films. Entre algunas de las más destacadas y conocidas.

muy marcado e imborrable tanto de la influencia de la Shoah, para los músicos judíos, como de la *Nakba*, para los palestinos.

La escena en la que el director les pone frente a frente, separados por una línea (o frontera invisible) trazada en el suelo con una tira para que expresen y desahoguen sus sentimientos, es muy ilustrativa de este hecho.

También es importante la figura del mismo director que, pese a todo, no conlleva ninguna clase de reproche sino de profunda y respetuosa admiración. Y eso que es alemán, que sus padres fueron nazis y asesinos, partes activas del exterminio. Pero ninguno de los músicos hebreos le recrimina nada, ni tan siquiera cuando confiesa su áspera y desgarradora verdad. Si a los alemanes se les puede perdonar aquello que hicieron, es posible la esperanza entre palestinos y judíos. Los odios, de la misma manera que se alimentan (como el antisemitismo nazi), también pueden ser exorcizados. Para eso hay que querer y perdonar. Por eso se los lleva al refugio montañoso tirolés para buscar una manera de que se entiendan, que asuman sus respectivos dolores y traumas personales, no solo desde su punto de vista, sino desde el otro. El director les espetará que los ensayos musicales de nada sirven si no son capaces de aceptarse. Para ello les plantea ciertas actividades, educando así sus emociones (porque es posible hacerlo), que consiste en encararse unos con otros (pero sin poder tocarse, sin traspasar esa línea invisible que les separa) expresando con verdadera furia lo que sienten, tildándose mutuamente de terroristas, criminales o asesinos. Sin embargo, lejos de verse *liberados* de sus resentimientos, acabado el ejercicio, se observa en ellos una reacción de marcado malestar, desvelo e, incluso, angustia (en Shira), mostrando de esta forma el carácter nocivo de ese odio que, lejos de hacerles sentir en paz, es antinatural, les deja francamente deshechos. El paso siguiente que acometen es que se escuchen y, más tarde, se miren a los ojos, se reconozcan.

En una de las escenas más relevantes del filme, Sporck congrega a todos, fuera del edificio donde ensayan, en un círculo de sillas para intercambiar posturas. Los jóvenes, graves y rígidos al inicio, afirman que nadie les hará cambiar de opinión y que no habrá nunca una paz entre judíos y árabes. Pero el director les espetará, a pesar de sus miradas recelosas y desconfiadas, cerradas en sus propios argumentos e intransigencia, que deben ir más allá de sus inquinas y balances de muerte (o quien ha sufrido más o provocado más daño al otro) para alcanzar la paz, y les confiesa:

Yo opinaba lo mismo. Nunca habrá paz entre judíos y alemanes. Os voy a contar una historia. Mis padres eran médicos en el campo de concentración de Birkenau. Fueron los responsables de miles de personas y cuando terminó la guerra intentaron escapar. Desde aquí, desde Sterzing (Italia) a Argentina. Cuando ya casi estaban allí, las personas que les ayudaron a escapar los fusilaron. No merecían nada mejor. El destino quiso que yo, un hijo de unos asesinos en masa, so-

breviviera y esa mancha de sangre no consigo quitármela. He intentado limpiarme esa mancha, de todas las formas posibles, durante media vida he visitado todos esos monumentos donde he renegado públicamente de mis padres y he condenado sus actos. Y a través de la organización Acción por la Reconciliación, tal vez la conozcáis, he afrontado el odio de los supervivientes y de sus familias, pero jamás podré librarme de la vergüenza de ser hijo de nazis. Nunca. Ayer fui a visitar a una mujer. Una granjera. Su madre me salvó de los asesinos de mis padres. Y hubo una época de mi vida en la que la odié por eso, porque para mí habría sido más fácil que me hubieran fusilado al lado de mis padres. No. La paz entre los judíos y los alemanes era inimaginable. Yo pensaba que nunca sería capaz de viajar a Israel, en toda mi vida. Pero entonces acepté este proyecto. Y no tuve otra opción. Tuve que ir a Israel. Y lo hice, he ido a Tel Aviv. Me he metido en la boca del lobo. Así que lo he logrado....

Aunque Layla le expresará que ellos, los israelíes, les tratan con odio y les insultan, Spork le responderá que eso ocurre siempre, es natural. Todo el mundo se acaba insultando, por lo que hay que asumirlo y afrontarlo con entereza. Pero a pesar de esta reacción negativa, queda claro que algo ha calado ya en ellos. Solo por el mero hecho de estar ahí, intercambiando sus emociones. El ejemplo del Holocausto (la Shoá) es bien entendido por todos, los palestinos no dudan de lo ocurrido, saben lo que significa para los judíos, fue un hecho terrible y espantoso (de hecho, uno de los chicos judíos cuenta la historia de su familia, llevada al campo de Buchenwald). Ha sido la mayor matanza genocida de la Historia (Friedländer, 2009; Hilberg, 2020). Y es evidente que todos respetan al director, a pesar de que es alemán y sus padres fueron nazis, a su autoridad musical, lo que les ha congregado allí, la respetan²⁴. Eso no quiere decir que no haya chicos y chicas reacios a escucharle, los hay, pero en relación a su mirada sobre el conflicto, insistiendo en que no cambiarán de parecer, lo cierto es que su revelación, por cerrada que resulte, ya representa un logro. Ya no se refieren a gentes extrañas, sus compañeros de orquesta son palestinos y hebreos, jóvenes como ellos, atrapados en el resentimiento, pero que no son ninguna amenaza. No en ese entorno. Y si es posible allí, aunque sea lejos de su tierra, no significa que no pueda ocurrir lo mismo a su regreso, cuando reempresen sus vidas.

Se produce una leve, pero crucial fractura del valor obligado que tienen *del otro*, con el que han convivido y compartido momentos de paz y diálogo. E, incluso, apurando más los aspectos emocionales que aporta la narración, se demuestra que la línea que separa a los verdugos de las víctimas se disuelve de forma

²⁴ Otra realización igual de interesante que trata el tema es la película israelí Fox, E. (director). (2004). *Lalehet al hamayin* [Caminar sobre las aguas]. Lama Films y United King Films. En donde es muy revelador como el protagonista siente más odio por los palestinos que por los alemanes, o un antiguo criminal de guerra nazi al que le encomiendan matar.

imperceptible debido a que Strock se sitúa en medio de tales categorías (como hijo de criminales de guerra, siente el peso de la culpa, y como niño con una infancia marcada por el dolor, no deja de sentir el trauma de lo ocurrido), y lo mismo sucede con estos jóvenes que se reprochan mutuamente la maldad de sus actos (Zertal, 2010: 293-298; Martínez Rodríguez, 2011: 49)²⁵.

Si los judíos tienen el Holocausto (del que se sienten las víctimas, por razones evidentes, pero que no pocas veces se escudan en él para que nadie juzgue sus propios delitos), los palestinos tienen la *Nakba*, su propia tragedia colectiva. Lo bueno es que el filme no pretende compararlos, sino que los retrata, nada más, sabiendo que son igual de dolorosos para ambos grupos, convirtiéndose así en una especie de terapia de catarsis. Como escribe Kirjner, “el recuerdo colectivo de eventos traumáticos como la Nakba o el Holocausto tiene una presencia y continuo efecto en el presente” (Kirjner, 2021: 78).

En relación a ello, Layla contará como su bisabuelo (un hombre mayor al que se ve al inicio, quieto, callado y con las lágrimas en los ojos mientras la policía israelí y palestinos se enfrentan en una calle), aún guarda la llave de la casa de la cual fue desalojado él y su familia y su aspiración antes de morir es, precisamente, volver a su antigua casa... Esta historia sintetiza bien esa política de expulsiones israelíes y su imposibilidad de regresar a sus tierras originarias y a sus pueblos (Bregman, 2014: 384; Pappé, 2018: 272-276)²⁶. Por distintos motivos, se perfila con claridad que todos ellos guardan una proporción de sufrimiento interior, pero les cuesta admitir que sea un sentimiento compartido y creen que es el otro el causante del mismo. Solo Omar y Shira parecen reconducirse hacia un cariño inocente e ingenuo que, por desgracia para ellos, acabará de mala manera.

Omar es palestino, un chico muy tímido, que toca el clarinete, con grandes dotes musicales, aunque hasta la fecha solo ha podido tocar en bodas, y su padre piensa que es una gran oportunidad para él, a pesar de que algunos le han indicado que ir a la audición es traicionar a los suyos. Y Shira es israelí. Ha entrado en la orquesta casi por casualidad, pero enseguida se entienden, son dos caracteres afines y sensibles. Su historia de amor, por irreal que resulte, no es inverosímil (porque se han dado casos), ambos portan la misma ingenuidad de su juventud, esa pasión precipitada que les une frente a un mundo hostil. De hecho, hay un momento en el que Sporck les reta a ponerse, durante unos minutos, un atuendo muy propio de la otra cultura: la kipá (judía) y el hiyab (palestinos). Y con una valentía y un valor que no han desvelado hasta ese instante, expuestos a las mira-

²⁵ Como establece Martínez Rodríguez, “la experiencia del trauma, en el caso de las víctimas y, por otro, la experiencia de la culpa, en el caso de los verdugos” (49). De hecho, hay que pensar que para los israelíes los árabes locales son los nuevos “nazis”.

²⁶ Además, hay que recordar que la política israelí, desde Oslo (1993), es la de negarse a permitir el retorno de los palestinos refugiados, siendo cerca de cinco millones su número.

das reprobatorias de los suyos, los retraídos muchachos dan un paso donde no se atreve nadie más a hacerlo. Ella le pone la kipá a Omar y él ayuda a hacer lo propio a Shira con el hiyab. Son dos símbolos que les identifican religiosamente, solo eso. No hay nada malo, ni nada sacrílego ni peligroso, aunque los demás los observan con recelo y se burlan. El acto de Omar y Shira rompe, de forma significativa, por primera vez, esa frontera invisible existente que les separa.

No obstante, los obstáculos para superar esta animadversión también se dan en el lado palestino. La madre de Layla, Halima, no ve pertinente que mientras ellos sufren y sean repudiados por sus vecinos, vaya a tocar en una orquesta. Le parece una frivolidad, porque lo único que quiere es que se case (pues ha cumplido 24 años y ni siquiera tiene novio), mostrando un pensamiento muy conservador, sin darse cuenta de que aquello puede ser una puerta de salida profesional para su hija, más allá del conflicto (Lera Rodríguez, 2012: 11-41)²⁷. Y aunque más tarde, de forma furibunda se opondrá a que se marche al Tirol, el padre de Omar (de 17 años) conseguirá que ambos chicos vayan. Además, lo que pretende Layla no es sino *respeto*, una palabra muy importante, y cree que lo puede conseguir a través de la música. Claro que tampoco Layla verá con buenos ojos la atracción de Omar por Shira, advirtiéndole que no deja de ser una judía, y que cuando deba cumplir el servicio militar actuará de la misma manera que todos los hebreos con ellos, humillándolos.

El propio director, en un paseo en bicicleta es agredido (le lanzan un globo de pintura desde un coche) por unos desconocidos (al parecer no es la primera vez que le ocurre). La intolerancia se halla instalada en todas partes, no solo entre israelíes y palestinos, hay quien no soporta la sola idea de impulsar esta clase de proyectos. Si bien no especifica quién es el agresor y cuál es motivo, la intención es mostrar que la sinrazón está implantada en Europa, no es una lacra exclusiva del conflicto de Oriente Medio. Cuando el jefe de seguridad le propone que dos guardaespaldas le acompañen por si acaso, el veterano director le responde tajante que no los quiere, y como el otro quiere saber el motivo, le espeta: “Porque no me apetece vivir en un mundo con miedo”.

Respeto, dignidad y tolerancia se convierten en una tríada de valores que se ven constantemente amenazados por la violencia o el miedo a lo largo del filme, una suerte de confrontación dialéctica y metafórica que daña y afecta por igual a unos y a otros, a palestinos y judíos. El modo en el que procede la historia a responder es que solo cambiando las actitudes, aparcando los recelos, la forma en la que percibimos y sentimos al otro, no como enemigo o adversario, sino con soli-

²⁷ Aunque no es un tema que retrata con hondura ninguno de los dos filmes, la situación de las mujeres palestinas es terrible en el marco del conflicto, mediatizada entre el tradicionalismo palestino y la violencia que afecta a sus seres queridos.

daridad, como compañeros (de orquesta) se puede buscar una manera de canalizar el desencuentro y entenderse.

Spork lanzará ese mismo mensaje entre sus jóvenes pupilos, convirtiéndose en la clave, cuando les insta a pensar en positivo con las siguientes palabras: “Israelíes y palestinos pueden convivir. Es posible. Quizás no será hoy o mañana, pero sí que es posible si dais un primer paso. No vuestros hijos y nietos ¿eh? Debéis hacerlo vosotros”. Claro que cuando empiezan a respetarse y actúan como los jóvenes que son, dejando de lado si son judíos y palestinos, y todo apunta a que la orquesta podrá salir airosa de esta prueba, la áspera y cruel realidad llama a su puerta de la peor manera posible. Pues aunque se ha logrado vencer la resistencia de los chicos hasta el punto de respetarse, no ocurre lo mismo con su entorno. Por eso, cuando los padres de Shira descubren que su hija tiene una relación con un palestino, no reaccionarán nada bien.

El propio Omar representará, al final, la voracidad de este conflicto. Se convertirá en una víctima inocente, debido a su inmadurez e ingenuidad. El chico sufrirá una crisis interna, superado y atrapado entre la lealtad a su familia y la propuesta de Spork de estudiar en Frankfurt; y el amor que siente por Shira, tan generoso como imposible en tales circunstancias. Todo ello sintetiza los obstáculos emocionales que hay detrás del enfrentamiento a la hora de tomar decisiones importantes (que marcan la vida de toda persona), sobre el futuro o el amor, y que deberían ser pasos francos y no abismos insalvables, que acaban por afectar y determinar negativamente a los más indefensos (como Omar), quienes pagan un duro peaje de renuncia, dolor, angustia o, incluso, cosas peores. Aun con todo, prende entre los chicos una chispa de esperanza, aunque, al principio, no son muy conscientes de ello (reprochándose lo ocurrido).

Tras la accidental muerte de Omar, el gesto de empatía y solidaridad de Ron y el resto de israelíes, en el aeropuerto, cuando ambos grupos aguardan el regreso, separados por un panel, desvela que algo ha cambiado (a pesar del aparente fracaso por haberse suspendido el concierto). La música les ha hermanado (en homenaje a Omar), son una orquesta, borran esa frontera invisible que durante todo el metraje les ha separado de forma abierta y brusca, dándose cuenta de que el dolor es igual, independientemente de si se es israelí o palestino. Como escribe Utín, y que comprende ambos filmes, “el objeto de esta narrativa es presentar al otro árabe-palestino como ser humano y crear cierta identificación con él” (2013: 182), dentro de un cine que denomina *humanista*²⁸. Con la idea de que este acer-

²⁸ Cuyas precursoras serían: Barbsh, U. (director). (1984). *Me'Ahorei Hasoragim* [Detrás de los muros]. April Films; Dayan, N. (director). (1985). *Guesher Tzar Me'od* [Un angosto puente]; Bukai, R. (director). (1986). *Avanti Popolo*. Dezenove Filmes, Sancho y Filmes, FiGa Films; Bouzaglo, H. (director). (1988). *Fictitious Marriage* [Matrimonio por

camiento dé con las teclas para conciliar posturas y, por ende, a la larga a una solución, si acaso es posible. Pero, aunque no lo fuera, una actitud positiva de las personas siempre influiría en el contexto, exhortando al diálogo en favor, al menos, de la convivencia, del respeto, como han hecho los chicos poco a poco, sin darse cuenta (y como tan bien queda perfilado en *Una botella en el mar de Gaza*).

Está claro que la única forma de hacerlo es educando, formando, estableciendo pequeños y significativos vínculos que lleven a observar al otro, no como un enemigo o adversario, sino como otro ser humano, algo que ya de por sí es un auténtico logro. Y convertir, sin duda, la memoria del pasado “no como un lastre, sino como una lección” (Martínez Rodríguez, 2011: 197). como advierte Todorov: “La memoria del pasado será estéril si nos servimos de ella para levantar un muro infranqueable entre el mal y nosotros, si nos identificamos únicamente con los héroes irreprochables y las víctimas inocentes, expulsando a los agentes del mal fuera de las fronteras de la humanidad” (Todorov, 2009: 36).

En este caso concreto, queda claro que la realización busca no solo alertarnos a la hora de quedarnos ensimismados en la memoria del odio, para romper esa frontera imaginaria en la que se ha convertido esta memoria paralela del conflicto para palestinos e israelíes, en la que ambos grupos parecen olvidar “fácilmente el mal” (Todorov, 2009: 36) que están infligiendo en el otro, pero que también les daña a ellos mismos por la forma en la que actúan y comportan (es un freno a su felicidad y satisfacción personal). Lo fácil es hallar a un culpable, no valorar los efectos negativos que ciertos actos o actitudes propias pueden provocar en los demás, como la muerte casual y absurda de Omar (que no es un terrorista y que solo quiere huir por amor), pero no por ello menos dramática. O, en el caso contrario, en relación a Sporck, un hombre que no pudo elegir quiénes eran sus padres, pero sí encarar su penitencia, sobrellevarla y enmendar su pasado con una vida justa y acertada. En ese sentido, la trama deja traslucir que otras alternativas, juicios, percepciones y reacciones son posibles, porque somos humanos; así como que el entendimiento y el perdón se puede dar, en un acto de mutua comprensión y alteridad, de compromiso, no tanto con la (relativa) verdad, sino con la necesaria moral de perdonarse y asumir el sufrimiento del otro. El interés común por la música, en este caso, gracias a su idioma universal puede servir de puente de entendimiento (y lo es) entre israelíes y palestinos. De ahí que la película invita a explorar otras vías, otras miradas, buscar otros lenguajes y actitudes que faciliten la paz. Claro que, como matiza Martínez Rodríguez: “La reconciliación no pasa así por una injusta negación que iguala, sino por un justo perdón que distingue” (Martínez Rodríguez, 2011:118). Puesto que, aunque el dolor de palestinos e israelíes parte de causas y flagelos distintos, no deja de ser, en esencia, el mismo.

conveniencia]. Tom Filme; o Riklis, E. (director). (1992). *Gmar Gavi'a* [Final de la Copa]. Israel Broadcasting Authority.

4. Conclusiones

El cine, con su lenguaje visual y su influencia se ha convertido en una herramienta muy útil para desvelar, analizar, comprender y compartir lecciones de carácter humano y universal de una manera diferente. Permite al espectador incluso hacer creer que lo que está viendo es real o ha ocurrido, pero, ante todo, ofrece unos elementos emocionales que, posiblemente, no cobrarían tanta fuerza o intensidad esgrimidos por otro medio, sobre todo cuando tratamos de aspectos de índole histórica. Es, por ello, que las películas tanto *Una botella en el mar de Gaza* como *Crescendo* son dos vehículos muy acertados para hacernos sentir de lleno (más que comprender toda su compleja dimensión, porque no es esa su intención) la problemática del enquistado conflicto palestino-israelí, presentándolas como una fórmula de diálogo abierto y a modo de foro de debate. Pero también se las puede contemplar como un juego de espejos que no trata tanto de que uno se mire a sí mismo, sino que contemple el daño que provoca en el otro.

Así y todo, las intenciones de estos filmes, como ya se ha ido indicando, no son hallar una clave secreta para resolver un conflicto complejo cuyo ámbito político excede a la capacidad del séptimo arte de intervenir, sino abrir un canal de comunicación a las nuevas generaciones (ante las dificultades de hacerlo de forma directa) para que sean capaces de acabar derribando la rígida barrera de prejuicios que les separa, tras décadas de violencia y traumas. Y, por ello, la figura de los adultos es secundaria o, incluso, negativa, y se les presenta menos proclives a cambiar de parecer o abrirse a la esperanza (ocultándoles incluso la verdad), aunque sí hay quienes ayudan o facilitan ese proceso a los chicos, su presencia solo es subsidiaria. De ahí que los protagonistas son claramente chicos y chicas jóvenes que, a pesar de haber heredado una memoria alimentada a base de recelos y desconfianzas, son más propicias o dúctiles a comprender o a permitir que se les pueda guiar a través de este campo de minas. Hay, desde luego, también quienes son más reacios y presentan una resistencia mayor a alterar su inercia y reaccionarias convicciones. Pero, en todo caso, se acierta claramente a situar en esta generación a quienes pueden iniciar un proceso que altere la suerte del conflicto.

Por lo tanto, desde enfoques distintos, los directores Binisti y Zahavi no solo tratan de constituir una dialéctica nueva, sino de incidir en que es necesario que ocurra una alteración en la forma de sentir y construir la relación entre israelíes y palestinos, así como es el modo en que se ha erigido la imagen del otro.

Los odios -lo preeminente-, no ayudan, al contrario, fortalecen y enconan más unos resentimientos que les atan y fijan al agravio, y no al respeto y a la convivencia. Así, este bucle de violencias enfrentadas solo trae consigo que esta espiral no pueda acabar nunca. Y el balance resultante no puede ser más descarnado y traumático para cada uno de los dos bandos, incluso cuando uno se quiera mantener a distancia, siempre se ve atrapado o se convierte en víctima.

Porque si, por el lado palestino, las condiciones de vida en Gaza son malas o pésimas, por el israelí, el miedo impide que se pueda vivir con seguridad. Del mismo modo, la introducción del elemento de la Shoá en *Crescendo* no resulta baladí, sino muy implicativo porque representa una memoria esencial para el pueblo judío, como lo es la referencia a la *Nakba* para los palestinos.

En el primer caso, es muy representativa la Shoá, porque si se ha sabido perdonar a los alemanes, también es posible hacerlo con los palestinos y las afrentas que han podido darse con ellos, salvando las distancias entre las injusticias cometidas contra los palestinos y el exterminio provocado por los nazis. Además, establece que, en condiciones normales, apartados esos odios, los judíos y los palestinos son seres que se pueden apreciar y gustar, sostener una estrecha amistad, como la que se va a desarrollar en Tal y Naím, o incluso, llegado el caso, enamorarse, como Omar y Shira, porque no dejan de ser personas. Ninguno de los integrantes de esos pueblos son marcianos, sino seres humanos. Aunque también, como advertencia, hay que tener cuidado con no quedarse atrapado en una historia demasiado pretérita (Masada), dejando de lado o arrinconando la actual.

En suma, *Una botella en el mar de Gaza* y *Crescendo* sacan a relucir las virtudes del cine al operar en unos términos sustitutivos de la realidad (aunque no sea, pero haciéndola lo suficientemente creíble para que lo parezca) recogidos de una forma concreta, para encaminarnos a entender y observar ciertos hechos, y valorar cómo afectan estos a personas de carne y hueso, con el fin de emocionarnos e influir en el espectador. Aspiran de forma franca y positiva a que prenda la chispa de una educación emocional que invite a constituir una nueva conciencia en la que sobresalga la alteridad, la solidaridad y la paz, fijada en las aspiraciones de aquellos palestinos e israelíes que quieren desarmar el legado de intransigencia y agravios que ha arrastrado consigo el conflicto. Una educación que los cineastas consideran como la fórmula más eficaz para hacer desaparecer la frontera imaginaria que les separa como fieros antagonistas y les haga darse cuenta de que deben compartir un mismo espacio de tierra.

5. Bibliografía

- Adwan, S., Bar-On, D., Musallam, A. y Naveh, E. (2005). Introducción. En VV. AA. *Historia del Otro. Israel y Palestina, un conflicto, dos miradas* (pp-3-21). Barcelona: Intermón Oxfam.
- Bregman, A. (2014). *La ocupación*. Crítica.
- Caño, A. (30 de noviembre de 2012). La ONU acepta a Palestina. *El País*.
- Camarero, G. (Ed.) (2002.). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal.
- Chikhaoui, T. (2009). El cine, las imágenes, la alteridad y los jóvenes. *Cuadernos del Mediterráneo*, núm. 11, pp. 232-236.

- Culla, J. B. (2005). *La tierra más disputada. El sionismo, Israel y el conflicto palestino*. Alianza.
- Domínguez de Olazábal, I. (2022). *Palestina. Ocupación. Colonización. Segregación*. Catarata.
- Efe. (4 de septiembre de 2022). Hamás ejecuta a cinco palestinos en Gaza, dos por colaborar con Israel. *Heraldo de Aragón*.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel.
- Finkelstein, N. G. (2003). *Imagen y realidad del conflicto palestino-israelí*. Akal.
- Finkelstein, N. G. (2015). *Método y locura. La historia oculta de los ataques de Israel en Gaza*. Akal.
- Finkelstein, N. G. (2019). *Gaza: una investigación sobre su martirio*. Siglo XXI.
- Friedländer, S. (2009). *El Tercer Reich y los judíos (1939-1945)*. Círculo de lectores.
- Gijón Mendigutía, M. (2015). *Historia del movimiento de mujeres en Palestina*. Txalaparta.
- Hammoud, A., Jasem, H. y Mdnat, A. (2007). Palestina, Irak, Líbano, rodar en primera línea. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, núm. 6, pp. 114-117.
- Hilberg, R. (2020). *La destrucción de los judíos europeos*. Akal.
- Kirjner, J. (2021). Memoria, cine e identidad en torno al conflicto palestino-israelí: hacia una comprensión histórica del juicio Sivan vs. Finkelkraut. *Secuencias*, núm. 54, pp. 75-91.
- Lera Rodríguez, M. J. (2012). Conflicto en Oriente Próximo. Visión histórica y actualidad desde una perspectiva de género. En B. Zurbano Berenguer (coord.) *Mujeres en Oriente Medio* (pp. 11-41). Sevilla: Asociación Universitaria Comunicación y Cultura.
- Levitt, M. (2007). *Hamás. Política, beneficencia y terrorismo al servicio de la yihad*. Belacqua.
- MacMillan, M. (2010). *Juegos peligrosos. Usos y abusos de la Historia*. Ariel.
- Martínez Rodríguez, A. (2011). *La paz y la memoria*. Catarata.
- Masalha, N. (2005). *Políticas de la negación. Israel y los refugiados palestinos*. Bellaterra.
- Quigley, J. (2005). *The case for Palestine*. Duke University Press.
- Pappé, I. (2015). *La idea de Israel. Una historia de poder y conocimiento*. Akal.
- Pappé, I. (2017). *Los palestinos olvidados*. Akal.
- Pappé, I. (2018). *La cárcel más grande de la tierra*. Capitán Swing.
- Pappé, I. (2019). *Los diez mitos de Israel*. Akal.

- Rees, L. (2017). *El Holocausto*. Crítica.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Ariel.
- Roy, S. (2011). *Hamas and Civil Society in Gaza: Engaging the Islamist Social Sector*. Princeton University Press.
- Sand, S. (2004). *Cien años a través del cine*. Crítica.
- Shafik, V. (2003). El cine palestino entre dos Intifadas. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 44, pp. 78-97.
- Shavit, A. (2014). *Mi tierra prometida*. Debate.
- Segura i Mas, A. y Monterde Mateo, O. (2018). El interminable conflicto en Israel y Palestina. Síntesis.
- Solar, D. (2002). *Sin piedad, sin esperanza. Palestinos e israelíes, la tragedia que no cesa*. Almed.
- Tal, T. (2003). Cine israelí: conflictos de vecindad y crisis de identidad. *Archivos de la Filmoteca*, núm. 44, pp. 54-77.
- Todorov, T. (2009). *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*. Arcadia.
- Utín, P. (2013). El conflicto israelí-palestino en el cine: cuatro modos de representación. *Istor: revista de historia internacional*, núm. 55, pp. 169-192.
- Zertal, I. (2010). *La nación y la muerte. La Shoá en el discurso y la política de Israel*. Gredos.

Palestina-Israel: Imágenes visibles

sobre fronteras invisibles

José Miguel Hernández López

(Centro de Investigaciones Film Historia/
Universidad de Barcelona)

El conflicto entre Palestina e Israel, que se desarrolla desde 1948, se ha visto sometido a numerosos vaivenes marcados por la violencia de unos y de otros. Por ello, la presente comunicación pretende mostrar cómo el cine ha llevado a las pantallas algo que, de tan evidente, no es suficientemente aprehendido y marginal/ignora otras vertientes especialmente sensibles: las fronteras por las que se lucha en el actual Estado de Israel no son sólo límites geográficos señalados por muros y alambradas, sometidos a la vigilancia militar y objeto de discusión en los diversos ámbitos políticos. ¿En qué medida estas fronteras han condicionado la convivencia social y la percepción del otro y de la realidad de lo que ocurre? ¿Qué otras fronteras aparecen en la convivencia diaria de las personas? ¿Cómo reaccionan ante las mismas? ¿Constituyen un problema o los seres humanos las superan? Se pretende, pues, ofrecer una visión poliédrica del conflicto a través de las propuestas que aparecen en cinco films muy diferentes sobre lo que ocurre: la amistad, la familia, el respeto, el amor y el humor aparecen como elementos que nos definen como lo que somos, como lo que son hoy miles de palestinos e israelíes a los que, de una forma u otra, la vertiente más política y violenta supera, desgraciadamente, el protagonismo. También se pretende que los lectores de esta comunicación se detengan a reflexionar sobre estas fronteras invisibles que, muy fácilmente, somos capaces de superar.

1. Análisis

El lenguaje de la imagen, tan cuestionado hoy como siempre, educa (o debería) educar nuestra sensibilidad y nuestra actitud como seres humanos ante lo que ocurre. En este sentido el cine ha plasmado la génesis, el desarrollo y las consecuencias de diversos conflictos territoriales y políticos; algunos derivaron en enfrentamiento armado y otros estuvieron a punto de hacerlo. Otros, desgracia-

damente, siguen vivos con su trágica secuela de dolor. Es enorme el número de obras de investigación teórica dedicadas, exclusivamente, al género político y bélico. En ellas se ha valorado la fidelidad a los hechos ocurridos, la actuación de sus protagonistas y otros elementos técnicos de la realización del film. Capítulo aparte merece la manipulación más o menos consciente de lo ocurrido, manipulación ligada a intereses económicos, ideológicos o, simplemente, de aquellos relacionados con las expectativas de mercado.

Siendo cierto e importante lo anterior, merece la pena detenerse en una idea: todo conflicto, como el que en este caso nos ocupa, implica una frontera y un territorio que ha de ser definido, compartido y, si llega el caso, defendido; la eterna lucha entre una colectividad y otra. Desde una perspectiva de la convivencia es preferible el entendimiento entre esas dos o más realidades humanas. Pero el desarrollo de los acontecimientos históricos, desgraciadamente, no muestra excesivos ejemplos de lo anterior.

El conflicto entre Palestina e Israel ha suministrado y suministra materia para la realización de películas y, entre los muchos ejemplos existentes, quiero resaltar uno que, personalmente, fue un descubrimiento para mis clases de Historia en el Colegio donde trabajé hasta el pasado año 2019; y lo fue porque permitió que mi alumnado definiese su posición personal ante lo que yo consideraba, antes y ahora, la propuesta de la directora: la amistad y el respeto de la protagonista hacia dos mujeres, una palestina y otra israelí, con las que mantiene, y por separado, una relación de amistad.

Se trata de *Inch'Allah*, film canadiense realizado en 2012 y dirigido por Anaïs Barbeau-Lavalette, film canadiense realizado en 2012. Es éste una muestra más de un cine donde los personajes femeninos aparecen como figuras observadoras y agentes críticos, convirtiéndose en una presencia recurrente en la reciente filmografía sobre el conflicto palestino-israelí. Ya sea desde el lado israelí, *'Free Zone'* (Amos Gitai, 2005), desde el palestino, *'Paradise Now'* (Hany Abu-Assad, 2005) o, desde un punto de vista exterior, que ha crecido lejos del problema y, una vez frente a él, sólo puede sentir incompreensión y desamparo, *'Una botella en el mar de Gaza'* (Thierry Binisti, 2011), que se trata más adelante en esta comunicación.

¿Cuál es el argumento de esta imprescindible película? Chloe es una joven toxicóloga que se ocupa de mujeres embarazadas bajo la supervisión de Michael, un médico francés, en un ambulatorio improvisado en un campo de refugiados de Cisjordania. Debe enfrentarse a diario a los controles y al conflicto que afectan a la vida de las personas que conoce: Rand, una paciente palestina que tiene a su marido prisionero en una cárcel israelí, a la espera de que se dicte sentencia por terrorismo, y por la que Chloe siente un profundo afecto; Faysal, el hermano mayor de Rand, un fervoroso resistente; Safi, el hermano pequeño de ambos, un niño destruido por la guerra que sueña, vestido como Superman, con cruzar las fronteras volando, y Ava, una joven soldado y vecina de Chloe en su piso de Jerusalem.

Es éste el conjunto de relaciones humanas en el que se mueve la protagonista. ¿Pueden mantenerse la amistad y el respeto en situaciones tan difíciles? ¿Puede albergarse la esperanza de que estas dos mujeres, separadas por una frontera invisible definida por prejuicios e historias personales diferentes, sean capaces de encontrar un punto de comprensión mutua? No en este caso y las imágenes mostrarán por ambas partes que la fuerza seguirá siendo el valor predominante y, por ello, el final de la película es desasosegante: Chloe (magníficamente interpretado por Evelyn Brochu), al final del film, manifiesta claramente con su expresión facial la impotencia e indignación ante la falta del mismo.

Como ya he señalado, en su día y hace ya unos años, esta película movió al diálogo con y entre mi alumnado. Previamente tuvimos ocasión de repasar los principales elementos del conflicto: su génesis, las respuestas violentas por parte de palestinos e israelíes, las oportunidades que han existido para hallar la paz (Acuerdos de Oslo en 1993; creación de la Autoridad Nacional Palestina en 1994) y, también y por desgracia, el recrudecimiento producido por la entrada en escena de Hamás o la Yihad Islámica, acompañado del crecimiento de la intransigencia de los gobiernos israelíes. En todo ese conjunto de elementos estructurales, ¿podemos preguntarnos por la esperanza de que palestinos e israelíes sigan en este clima de violencia?

La esperanza de un encuentro en París constituye el final del segundo film que trato en esta comunicación. Bien es verdad que dicho encuentro no se produce ni en Palestina ni en Israel, aunque sí es verdad que, a lo largo de todo el metraje, asistimos a una convergencia entre dos jóvenes, una chica judía, Tal, y un joven palestino, Naím, que por casualidad empiezan a intercambiarse mensajes por Internet. Ella es una joven estudiante israelí de instituto que no entiende cómo un palestino puede atarse a su cintura explosivos, entrar en un local y hacerlo saltar por los aires inmolándose, y matando a todos aquellos que están dentro. Es una chica de clase media, de origen francés, por lo que no está acostumbrada al ambiente que se vive en Jerusalén y que recibe la consabida educación, familiar y escolar, en la que se enfatizan los mitos del origen del Estado hebreo. Por su parte, Naím, es un joven palestino, huérfano de padre, cuya única expectativa para un futuro mejor ampliando sus estudios pasa por salir de Gaza. Mientras tanto, vive resignado ayudando a su primo en el reparto de camisetas. Pasa el tiempo con sus amigos que, generalmente, no saben bien qué hacer por falta de alicientes y espacios de esparcimiento para su edad. Pero ocurre lo inesperado: un buen día Naím encuentra en la playa una botella con un mensaje dentro. Dicho mensaje, escrito por Tal, lanza la pregunta acerca de los motivos de la violencia que la rodea y, así, se inicia un intercambio de mensajes, al principio, con recelo y prejuicios, más tarde con confianza, para descubrir que no son tan diferentes. Se produce así que estos dos adolescentes dejan de ser unos desconocidos y empiezan a interesarse el uno por el otro, al mostrarse tal y como son, personas con un ansia de

vivir en paz, de no temer lo que pueda ocurrir al día siguiente. Pero también, y a pesar de que la relación inicial entre ellos es algo tirante, se aprecia una preocupación del uno por el otro, tal y como puede apreciarse en diferentes momentos del film, por ejemplo, cuando Tal no sabe nada de Naím, que ha sido detenido por la policía; o cuando escucha que las tropas israelíes han procedido a llevar a cabo una incursión en Gaza, y teme por la suerte de Naím, quien sufre la experiencia traumática de que un vecino acabe muerto encima de él, como consecuencia de este ataque de represalia israelí. En otro momento Tal vive la incertidumbre, tras enterarse de un atentado palestino, de no saber la suerte de su madre que ha salido de compras a la ciudad, o la de su hermano, a quien, destinado en Gaza, le ha reprochado que sea responsable de lo que está sucediendo a los civiles palestinos. Es así como Tal empieza a descubrir el mundo de Naím.

La propuesta del director es muy clara: hay que descubrir al otro, mirándose directamente a la cara, buscando una mirada intermedia. ¿Cómo se ven los israelíes y los palestinos? ¿qué es lo que les diferencia? El film analiza la cuestión desde la perspectiva de dos jóvenes adolescentes.

Dirigida por Thierry Binisti en 2011, la acción se ambienta en 2007, año en el que, a pesar de los intentos de solucionar el conflicto, poco ha cambiado la política de represalias precipitada por los distintos gobiernos conservadores israelíes ante la violencia desatada por los integristas musulmanes desde 2001. Probablemente existe el mito de que todo árabe es un posible terrorista esté muy arraigado en la sociedad israelí y, también, la consideración por parte palestina de que los judíos son un pueblo intruso y vil en esa tierra. Ambas sociedades viven con sus traumas. En ambos casos se ha procedido a una utilización política para no solo incubar temor sino también de garantizar los apoyos sociales internos. Pero los muros de intolerancia, intransigencia y prejuicios no son los que pueden conseguir que la aspiración de que ambas sociedades vivan en paz se cumpla. Y esta aspiración queda bien definida con *Una botella en el mar de Gaza*, donde nos encontramos con un salto generacional, el que intenta establecer que otro devenir es posible, que israelíes y palestinos, aun cuando son distintos, pueden entenderse, puesto que todos ellos comparten las mismas esperanzas e ilusiones de una vida sin temor y un futuro en el que desarrollarse como personas libres. Ojalá el futuro esté definido por imágenes visibles sobre fronteras inexistentes: creo que este uno de los grandes mensajes que ha querido transmitir su director.

Benedict Anderson desarrolló en su libro *Comunidades imaginadas* (1983) una respuesta esta pregunta esencial: ¿qué es lo que hace que las personas amen o mueran por las naciones al mismo tiempo que odian y matan en su nombre? Y Ernst Gellner, otro gran teórico del nacionalismo, insiste en lo imaginario del concepto de nación como invención ligada, en términos generales, al surgimiento de los estados modernos del siglo XVI y, especialmente, a partir del siglo XIX. De forma que hombres y mujeres han crecido convencidos en la relación directa

entre su lugar de nacimiento, ligado a una historia muy particular, una cultura propia y unos valores religiosos muy precisos que marcan la diferencia con otras personas pertenecientes a otras naciones. Pero, claro, ¿qué ocurriría si un suceso imprevisto mostrase que la estructura de pensamiento con la que hemos crecido no se corresponde con la que en realidad deberíamos haber vivido y con la que tendríamos que haber crecido?. Y aún más: si esa otra realidad constituye de por sí una de las partes del conflicto, en este caso el palestino-israelí, ¿qué solución adoptar?.

Este es el caso que aborda la película *El hijo del otro* (2012), film dirigido por Lorraine Levy, de nacionalidad francesa pero de origen judío. Rodada en Palestina e Israel, su argumento es el que sigue: Cuando se prepara para entrar en el ejército israelí, Joseph descubre que no es hijo biológico de sus padres. Al nacer, en medio de la guerra, fue intercambiado accidentalmente por Yacine, el bebé de una familia palestina que vive en los territorios ocupados de Cisjordania. El mundo se derrumba alrededor de estas dos familias, los Silberg (israelíes) y los Al Bezaaz (palestinos). El rechazo, la duda, la pérdida de identidad, los prejuicios de raza y religión se erigen como espinosa barrera en sus vidas, y todos deberán intentar superarla a través de la comprensión, la amistad y la reconciliación en una atmósfera dominada por el miedo y el odio. El film parte de un suceso real pero, a partir de él y barajando con habilidad los elementos sentimentales y melodramáticos, la cineasta francesa va construyendo el proceso de aceptación ante la nueva situación familiar, mientras sus respectivos vástagos lidian con la comprensiva crisis de identidad que acaba de golpearles. **La película nunca adopta un tono conflictivo ni excesivamente tremendista**, prefiriendo hacer que el espectador se implique en la crisis de los personajes a través de la convivencia con sus rutinas y espacios. La crítica señaló en su día que *El hijo del otro* opta por un final feliz, **sin entrar en excesivas reflexiones sobre las fuerzas de la cultura, el ambiente familiar y la herencia genética** en la formación de la identidad personal en la génesis de uno de los conflictos geopolíticos más importantes del presente.

Es cierto que como canto hacia la integración el filme tiene su reconfortante valor pedagógico, algo que la propia directora manifestó en su presentación en Madrid al afirmar que no había pretendido hacer un film político, con grandes reflexiones sobre el conflicto, sino mostrar una historia que mueve a la esperanza. Me parece importante destacar que ese intento de superación tendrá tres actores principales: el primero, el de los jóvenes afectados que, quizás y demasiado fácilmente, se adaptan a la nueva situación; el segundo, los padres que, mantiene una fuerte resistencia a esos cambios y, finalmente, las madres, que en diversas ocasiones muestran un talante más conciliador. Fronteras invisibles que se desmoronan ante los resultados del análisis del ADN de Joseph; constructos culturales, muy respetables todos ellos, pero que son muy difíciles de erradicar. Lorraine

Levy apuesta por las imágenes visibles acerca de estas fronteras invisibles que se han creado y que sí deberían mover a la reflexión política.

Muayad Alayan es un director de cine de nacionalidad palestina. En 2018 realizó un film que, con el título de *Los informes de Sarah y Saleem*, presenta una historia que ha sido uno de los temas predilectos en la historia del cine: las relaciones amorosas y extramatrimoniales entre un hombre y una mujer. ¿Dónde está la novedad que aporta Alayan? Pues en el hecho de que Sarah y Saleem son, respectivamente, una mujer israelí y un hombre palestino. Todo transcurre según los criterios establecidos: Saleem es repartidor de una empresa de panadería que conoce a Sarah, propietaria de una cafetería. Separados geográficamente (ella vive en Jerusalén y él en Belén), sus formas de vida responden a dos modelos diferentes que, por otra parte, nos informan de los contextos. Uno de carácter general y bien explicado, por el que los espectadores tienen la ocasión de tomar conciencia de la diferencia de calidad de vida entre los judíos israelíes y los palestinos de la zona. El filme aprovecha para ofrecer una visión de la ciudad de Jerusalén actual, de Belén, percatándonos de las desigualdades evidentes en calidad de vida entre los pertenecientes al sector israelí y los que están desplazados en el palestino: Alto y muy aceptable nivel en los primeros, alojados en apartamentos espaciosos, modernos, decorados con más o menos gusto pero con dinero y, frente a ellos, las estrechas casas en las que se hacían los árabes y en donde no cabe lujo alguno. Posibilidades de acceso a trabajos atrayentes frente a escasas posibilidades en llegar a cubrir necesidades básicas con las ocupaciones al alcance de los otros. Y esta tremenda diferencia se aprecia en los contextos más particulares de los dos protagonistas: Saleem, casado con Bisan, está esperando un hijo y viven en un piso angosto y con unas condiciones mínimas mientras que Sarah vive en un piso amplio y cómodo.

Todo ello no es óbice para que se inicie la relación aún y a pesar de que los dos son conscientes de las diferencias de clase, credo y cultura que existen entre ellos. Sin embargo Saleem decide llevar a Sarah la ciudad de Belén (en territorio palestino) y allí, a raíz de una discusión que genera en pelea en un bar con otro palestino, se inicia la trama por la que Saleem acabará siendo detenido bajo acusaciones que lo convertirán en un preso político, acusaciones que Saleem acabará aceptando bajo presión para evitar que Sarah quede perjudicada. Por su parte, ésta Sarah tendrá que afrontar que David, su marido y oficial del ejército israelí, acabe conociendo y reaccionando ante la situación. Lo que parece que podría permanecer como un simple acaloramiento sexual, ardiente por la novedad, por el alejamiento de la rutina y excitante al transitar caminos prohibidos, termina convirtiéndose en una bomba de relojería. Lo que debería permanecer en la vida privada se transforma en asunto de estado y sus consecuencias transformarán, además de la vida de los implicados, la de sus seres más cercanos, allegados y conocidos. Un

verdadero drama que mantiene la atención por su trama, ritmo e incertidumbre que provoca.

Saleem será encarcelado, con lo que de alguna forma el sistema triunfará, a pesar de que el marido de Sarah reconocerá en su fuero interno que el problema no es político sino una cuestión tan antigua como el mundo. Ante esta situación final, Muhayad Alayan no se ha propuesto contestar las preguntas que hace a lo largo del film, sino dejárselas al espectador para que él saque sus conclusiones; antes de contar y de tomar partido, simplemente ha querido mostrar unos personajes que no son sino sujetos de compasión, espejos donde nuestra compleja humanidad se refleja con claridad y sinceridad. ¿De dónde vendrá esta compasión que dibuje la esperanza futura? Pues, una vez más, el final de la película nos muestra la potencia que terminan asumiendo ambas esposas, asombrando con personalidades abrumadoras y valientes. Emociona observar la solidaridad que puede surgir entre ellas, incluso en las circunstancias más arriesgadas, actuando y decidiendo, buscando soluciones a los problemas que se incrustan en el camino y se enquistan cuando son abordados por hombres. Todo un programa para reflexionar, ¿no les parece?

Como bien afirmaba Charlie Chaplin, el humor permite decir cosas que no se pueden decir en serio. Conocido es que el padre de Ernst Lubitsch se irritó cuando supo que éste iba a tratar un tema tan peliagudo como el nacionalsocialismo en clave de comedia en *Ser o no ser*, pero que tras entrar a regañadientes en una proyección, se rió tanto que acabó yendo a verla a diario.

Dar un repaso al conflicto entre palestinos e israelíes, denunciar las injusticias al tiempo que planteas un final feliz y esperanzado; esto es lo que ha hecho Sameh Zoabi al dirigir *Todo pasa en Tel-Aviv*, film del año 2018 y estrenado en 2020 por la situación pandémica. No es sino una mirada, esta vez de carácter simpático, a un conflicto, el de Oriente Medio, que habitualmente se aborda en desgarradores dramas, recurriendo a elementos como guerras y atentados terroristas, y en el que suelen dominar el odio o el rencor.

En su tercer largometraje como director, Zoami vuelve a insistir en las tensiones raciales y la guerra entre Israel y Palestina, pero esta vez en clave de humor, recurriendo a una historia de ficción que se desarrolla en la época previa a la Guerra de los Seis Días de 1967, historia que será el eje de una telenovela a emitir por la televisión palestina pero que, lógicamente, también podrá ser vista en Israel. El guionista de dicha telenovela es Salam, un tipo sin trabajo, abandonado por su novia y siempre con falta de dinero. Sin embargo un familiar conseguirá colocarlo en un puesto sin ninguna importancia en la producción de la telenovela. Comienza con una ayudantía y como supervisor de hebreo en un equipo cuya lengua materna es el árabe. Todos los días debe pasar la frontera desde Ramala, controlada por militares israelíes, para acudir a los estudios donde se rueda la serie. Salam no tiene demasiado interés en su trabajo, pero por una serie de carambolas del

destino acaba como guionista, un trabajo que jamás ha hecho y para el que no está ni remotamente capacitado. En uno de los viajes, y debido a un malentendido, Salam comparece frente al capitán Assi Tzur, cuya mujer es seguidora de la serie de televisión. Y cuando este descubre que Salam es el guionista y que tiene acceso a los guiones de los capítulos futuros, llegará a un acuerdo con él para que se los adelante y, a cambio, le asesorará sobre cómo escribir escenas ambientadas en el ejército, aunque el capitán considera que la serie es propaganda antisemita. *Todo pasa en Tel Aviv* intenta mostrar que más allá de las fronteras y de los conflictos bélicos, las personas a uno y otro lado de las fronteras visibles tienen más cosas en común, invisibles pero reales, que son eclipsadas por los intereses políticos y los prejuicios culturales.

El resultado final puede calificarse como un pequeño milagro, pues abundan las secuencias que desatan la carcajada, tiene un tono optimista y, al mismo tiempo, no oculta las injusticias, criticando los abusos de poder en medio de una historia que no se limita al problema de Oriente Medio, pues también desarrolla una historia de cine y televisión, donde juega con el plató y sus posibilidades artísticas. Ese mundillo del «cine dentro del cine», en clave humorística es muy divertido, resultando particularmente atractivo para los aficionados que hayan intentado escribir un guión.

2. Conclusión

Sin temor a equivocarme parece claro que el cine, una vez más, ejerce su papel como agente histórico. La gran mayoría de personas no lee libros de Historia y, así, el cine se convierte en una fuente de conocimiento histórico. El cine pretende abordar temas difíciles para hacerlos llegar al público de forma accesible y entretenida, a pesar de que existen inconvenientes claros: el tiempo de metraje no deja demasiado espacio para la reflexión, la asimilación y el debate. Como señalaba al principio, las películas que he mostrado en esta comunicación ofrecen un conjunto de estructuras de sentimientos emergentes en las sociedades palestina e israelí, sentimientos que, como he afirmado, quedan ocultos tras los diversos elementos de la propaganda militar y política de ambos bandos. Como documento un film puede incurrir en todo tipo de manipulaciones, pero eso no es ninguna novedad: la memoria oral histórica y las fuentes textuales son tan manipulables como las filmicas. Y en eso estriba su riqueza: los diferentes elementos que configuran un film son un elemento de reflexión bastante más comprensible para el público, especialmente el joven de hoy en día.

Educar a través del cine es educar las emociones pero, claro está, unas emociones sustentadas en el conocimiento teórico de la Historia, que permitan una reflexión sobre lo visto. Lograr conocer de forma significativa la actual situación

conflictiva del mundo, sí, pero también las evidentes muestras de que los seres humanos tampoco están dispuestos a permitir la desigualdad y la violencia gratuitas. Creo que hemos de cambiar o, mejor, completar la visión de lo que ocurre. De esa forma, el cine invita a pensar, a través de imágenes visibles sobre las fronteras invisibles pero, desgraciadamente, reales.

De espectadores a protagonistas, ésta es la cuestión.

Europa del este y la caída del muro de Berlín, en el cine

Eduardo Alonso Franch

(Universidad de Valladolid)

Tras la caída del Muro de Berlín y la disolución del Pacto de Varsovia, muchos regímenes comunistas se vinieron abajo desde el punto de vista político. En los últimos años se ha iniciado una brillante revisión histórica del socialismo real, especialmente en Alemania. Es imprescindible citar *La vida de los otros*, del alemán Florian Henckel von Donnesmack (2006). Algunos cineastas rumanos han esbozado una revisión crítica de la época socialista de Ceaucescu. Cuatro años después de *Popieluzsko, la libertad está en nosotros*, el gran maestro polaco Andrzej Wajda estrenó un biopic que recorre veinte años de la vida de Lech Walesa, *Walesa, la esperanza de un pueblo* (2013). En 2001, se estrenó *Niños de Rusia*, de Jaime Camino, un importante documental que obtuvo un premio en el Festival de Valladolid (Orellana, 2015).

El final de los sistemas comunistas de la Europa del Este respondió a dos factores. Internamente, el carácter de imposición y la falta de legitimidad democrática que los regímenes comunistas tenían en estos países. La pervivencia de los mismos estuvo siempre vinculada a la presencia del Ejército Rojo y a la tutela, en forma de soberanía limitada, de Moscú. A este factor interno se unió, a finales de los ochenta, la renuncia de los partidos comunistas al monopolio del poder político. La importancia de los factores externos se hace vital en el fin de los sistemas comunistas en la Europa del Este. La llegada del poder en la Unión Soviética de Gorbachov en 1985 significó el fin del principio de soberanía limitada. El paso de una economía socialista a una de mercado ha supuesto grandes recortes sociales para todos estos países (Amado, 2000).

El análisis de una película como *Tan lejos, tan cerca*, dirigida por Wim Wenders en 1993, tiene que tener en cuenta dos condicionantes: la responsabilidad de un director como Wenders, con unas claves muy definidas a través de su filmografía y la referencia al mundo contemporáneo, y en concreto a la reunificación alemana tras la caída del muro de Berlín (Hueso, 2000). *La Casa Rusia*, dirigida

por Fred Schepisi, es una película de espionaje, basada en un best-seller de John Le Carré, en el marco de la perestroika. Por debajo de una historia romántica y de espías, hay una forma de ver el final de la Guerra Fría y la nueva situación internacional que sobrevendría con la caída de la Unión Soviética (Orellana, 2000). *Tema* de Gleb Panfilov fue terminado en 1980. Manin y Sokurov son dos directores que encuentran el nuevo ambiente favorable a sus intereses (Christie, 1989). Tengiz Abuladze es uno de los creadores de la Escuela Georgiana de cine. Alexander Sokurov, nacido en 1951, fue a San Petersburgo (Bardzinska, 2015).

Aleksandr Sokurov prosigue su obra prolífica tanto en ficciones como en documentales (Niney, 1990). El cine de la Perestroika puede haber buscado su inspiración en la asimilación de cierto cine occidental. Tras la desaparición del estado soviético, el cine ruso ha buscado de nuevo sus modelos en su propia tradición. El gran cine que llega de Rusia es un cine de poesía (Torrell, 2000).

Nikita Mijalkov nació en el seno de una importante familia. El hermano mayor de Nikita es el director Andrei Konchalovsky, conocido por su colaboración con Andrei Tarkovsky y director posteriormente de éxitos de Hollywood (Sardá, 2008). En *El cartero de las noches blancas* (A. Konchalovski), se narra un hecho real en un lago del norte de Rusia. Es una parábola de la situación actual del país, con una población envejecida y empobrecida. Por el contrario, el Ejército sigue siendo mantenido y la industria armamentística, potenciada. Recuerda a veces *Siberiada*, aunque a un nivel más modesto. La bebida y la economía sumergida son las claves de la vida social. En *Elena* se ven el tren y el tranvía en la Rusia actual. Es la vida de una familia en la que los dos cónyuges son mayores. La vida es austera. Elena ha sido enfermera.

En *Elena* (2012), como en *El regreso* (2008), Zviágintsev escarba en la herida de la fractura generacional. Hay en las imágenes de Zviágintsev no pocos trazos del mejor cine ruso, sea vía Tarkovski o Sokurov (Calvo, 2013). En *Leviatán*, aparecen el tema del adulterio y el suicidio de la protagonista. Está ambientada en la Rusia de Putin. *Leviatán* es el cuarto largometraje del cineasta ruso Andrey Zyagintsev (Artyco, 2015).

La directora húngara Márta Mészáros es probablemente la figura más productiva y mejor conocida entre los realizadores de la región. La principal figura femenina del cine checo es Vera Chytilová. La carrera de la polaca Agnieska Holland, que ha estado trabajando principalmente en el Oeste desde el final de los años ochenta, es una historia de talento y ambición dirigida por los imperativos del éxito. Los directores condenaron la inhumanidad del stalinismo. Praga ha sido un centro de realización de películas en alza. Incluso un grupo que comprendía autores tales como Wajda y Zanussi (y Mészáros, Jancsó y Szabó en menor medida) trató de capitalizar su propia posición de alto perfil y de hacer incluso más, o mejores, películas que antes. Andrzej Wajda demostró ser el último superviviente

y probablemente sería visto como el director más exitoso de la generación más vieja. En la actualidad, el movimiento de profesionales del cine es más intenso que nunca. Películas que enfocan la vida gris de cada día y la frustración moral del post – comunismo han reemplazado los dramas que se enfocaban sobre la deprimente vida cotidiana y el desencanto moral bajo el mismo comunismo. La imagen cinematográfica de la destrucción del Muro de Berlín que se hizo sinónima con la mera época fue ampliamente utilizada en documentales y largometrajes. Desde 1989, varias áreas temáticas se destacan:

- Hay una serie de dramas psicológicos nuevos que tratan dificultades individuales de adaptación social y de vida con un trauma duradero.
- Exploraciones existenciales sobre problemas permanentes, de destino, muerte, miseria y de orientación.
- Numerosos nuevos filmes miran hacia la política de identidad étnica.
- La producción de géneros populares como la comedia, comedia romántica, aventuras de acción, thriller, crimen y horror, es creciente.
- Una serie de películas miran hacia problemas de migraciones contemporáneas y nuevas identidades.

Muchas de estas películas eran críticas. La tradición de realización de películas de sutil psicología (Kieslowski, Fábri, Gaál, Passer, Mészáros), donde el foco se coloca sobre lo individual y el telón de fondo social está presente pero no acentuado, siguió estando viva durante los 90 y hasta los primeros años del siglo XXI. Las películas que Kieslowski hace en Francia al comienzo de los 90 continuaban temas que había estado desarrollando anteriormente en Polonia, en particular en *El Decálogo*. *La doble vida de Verónica* de Kieslowski y su trilogía de sus *Tres colores* se convirtieron en algunas de sus obras más discutidas y apreciadas internacionalmente de los años 90 precisamente a causa de su énfasis en problemas existenciales. El compromiso con la historia persistió en el cinema europeo del Este a través de los años 90, y películas históricas estaban entre las más importantes que se hicieron en la región. Es suficiente mencionar de nuevo el boom de la épica de la herencia polaca. Hay también una serie de otras películas “históricas” hechas en los 90 que cubren nuevo terreno temático. Los tempranos años del comunismo fueron revisitados por realizadores determinados a dar a luz historias suprimidas de este período oscuro. Algunas películas presentaron una imagen romántica del período comunista enlazada con nostalgia. Después de 1989, se hizo más fácil visitar los tiempos de la represión sin restricciones y contra la historia de la colectivización forzosa y los intelectuales oprimidos. La caída del Muro de Berlín y otros acontecimientos turbulentos provocan migraciones imprevistas de masas y multitud de cambios sociales y políticos. La tendencia fue a humanizar la imagen de los rusos. El tema de la desintegración de la misma Unión Soviética es tratado con una mezcla de curiosidad y cuidado. *Kolya*, una

película humorística sutilmente – muy irónica – revuelve alrededor de tensiones e identidades interculturales (Iordanova, 2003).

La película *Cómo celebré el fin del mundo*, del rumano Catalin Mitulescu, fue estrenada en 2009 y relata las peripecias y el drama de unos amigos en el último año de la dictadura de Nicolae Ceaucescu, en 1989 (Camiñas, 2011). En *Good bye, Lenin!* aparecen el tren, la enfermera rusa Lara (que aquí es morena), la biblioteca y los tulipanes. La película fue dirigida por Wolfgang Becker. El filme narra con inteligencia y humor la odisea de un hijo por no permitir que su madre, recuperada de un coma durante el cual Alemania se ha reunificado, sea testigo de la muerte de los ideales comunistas bajo los que ha vivido. El sonado éxito internacional de *Good bye, Lenin!* no ha hecho más que confirmar la creciente presencia del cine de la Alemania reunificada en los gustos del público. *Good, bye, Lenin!* fue dirigida por el cineasta alemán Wolfgang Becker (Herren, Renania del Norte – Westfalia, 1945). La película se desarrolla entre el 26 de agosto de 1970 y el 3 de octubre de 1990. Becker utiliza esos veinte años para erigir una sátira política. Aquí es la ausencia del Muro lo que crea el drama. Fue un rodaje complicado porque tras la caída del Muro el paisaje cambió mucho y muy rápidamente. Y, de hecho, los personajes de la película recrean una República Democrática Alemana más amable, idealista e inocente de lo que fue la oficial (Sartori, 2003). Wolfgang Becker entrega una de las comedias más deliciosas que haya dado el reciente cine europeo. *Good bye, Lenin!* es una película repleta de vitalidad y de ingenio que juega a combinar drama y comedia de manera admirable. Y mientras el espectador sonríe en ocasiones y se emociona en otras, Becker ironiza de modo magistral sobre los conflictos sociales acaecidos tras la reunificación alemana y satiriza sin piedad el funcionamiento del capitalismo (Palomo, 2005). La película trata de la descomposición de la RA y su influencia en una familia. Lara es una aspirante de enfermería que conoce al protagonista. Lara es joven y morena. La madre asiste a la traslación de una estatua de Lenin cuando sale a la calle. Lara es Chulpan Khamatova. Es una joven rusa en la película.

En *Good bye, Lenin!*, la huida del padre al Oeste siguiendo a una mujer provoca una fuerte depresión en la madre. La Stasi la interroga. Se ven imágenes de Berlín Oriental antes de caer el Muro y un busto de Lenin. La policía carga contra una manifestación que pide libertad de prensa. La madre se desmaya al ver a su hijo detenido. Ha sufrido un infarto y entra en coma. Está en un hospital. Honecker dimite y el Muro cae. Las enfermeras atienden al hijo y Lara es una estudiante de enfermería soviética a la que el hijo encontró en la manifestación. El padre es médico. Hay unos tulipanes en la mesilla de la madre, que se caen mientras se besan Lara y su hijo. La madre sufre amnesia. Se ve una estatua de Lenin transportada por el aire a través de un helicóptero. La madre confiesa que su ma-

rido se fue de Berlín Oriental porque le hacían la vida imposible por no ser del Partido.

Chulpan Khamatova nació Chulpan Nailevna Khamatova el 1 de octubre de 1975, en Kazán, República Tártara, Rusia. Es de raza tártara. Como actriz, hizo de Lara en la miniserie de TV *Doctor Zhivago* (2006) y de Lara en *Good bye, Lenin!* (2003).

El juego de Zucker (Dani Levy) comienza con un par de enfermeros jóvenes que amortajan al protagonista. Este era un periodista deportivo de la RDA. Va a un club de nostálgicos de la RDA. Se menciona a Stalin. Y se hace referencia al Muro. La película es de 2012. Zucker es internado en un hospital por un infarto, pero intenta huir. Hasta que sufre un infarto de verdad.

Al otro lado del Muro es un filme alemán acerca del Berlín dividido. Narra la historia de una madre joven que deja la República Democrática Alemana en busca de un nuevo comienzo en Occidente (Anónimo, 2005). Fue dirigida por Christian Schwoclow. La película tiene su mejor virtud en el retrato de su protagonista, una mujer sin excesivos ideales y con un pasado sentimental con un hombre ruso que posee una bomba de relojería en su currículum: es experta en física y química. Entre el drama sociopolítico y una pizca de espionaje, *Al otro lado del Muro* conforma un relato repleto de contradicciones (J.O., 2015).

1. El cine polaco

El director Andrzej Wajda (Suwalki, 1926) ha elegido la entrevista que Oriana Fallaci realizó a Lech Walesa en 1980 como base para contar la historia del hombre que logró llevar a 10 millones de personas a un futuro imposible de imaginar en 1970. Ese es el año en el que arranca la historia. Sin embargo, la película comienza una década más tarde. Poco después de que las autoridades comunistas aplastaran con violencia las protestas obreras, Walesa se vio obligado a colaborar con los servicios de seguridad. El director ha sido galardonado con el Oscar de Oro, el León de Oro y el Oscar a toda su carrera (Viloria, 2013). Supone un homenaje a Lech Walesa y al sindicato Solidaridad, con el que estuvo muy ligado. El problema es que esta visión del líder sindical, Nobel de la Paz y presidente de Polonia, resulta casi hagiográfica. Recoge voluntariamente los años gloriosos de Walesa y elude los aspectos oscuros (Herrero, 2015).

Walesa. La esperanza de un pueblo es una película de A. Wajda. Se intercalan imágenes documentales en blanco y negro con otras en color de la actualidad de la película. Se ve cómo cargan contra los obreros de Gdansk. La policía golpea a los detenidos. Hay imágenes de la visita de Juan Pablo II a Polonia, en color. Walesa dice que pasó información, pero no reniega de su afición sindical. Aparece

una estatua de Lenin en una reunión del partido comunista polaco y otra en los astilleros de su nombre. Se decreta la ley marcial y se lo llevan detenido. La iglesia católica le pide que ceda y se disculpe. Walesa dice que está de acuerdo con Juan Pablo II. Se le acusa de informar al gobierno polaco sobre sus compatriotas. Lech es puesto en libertad y se le recibe como un héroe. Le dan el Premio Nobel de la Paz, pero lo recoge en su nombre Danuta. La película se estructura en flash-back a partir de la entrevista con Oriana Fallaci. En 1989, Solidaridad gana las elecciones. Wajda dice que es su película más difícil.

Engreído y dotado de una oratoria subyugante, Walesa devino en mito al recibir el Nobel de la Paz en 1983, pero su estrella decayó tras convertirse en presidente del Gobierno polaco en 1990. Y Andrzej Wajda estaba allí. Sus películas cuestionan la historia de su país. *Walesa. La esperanza de un pueblo* cierra su trilogía iniciada con *El hombre de mármol* y *El hombre de hierro* (1981), en la que Walesa se encarnaba a sí mismo. Ese año, 1981, Wajda entró en Solidaridad. Danuta recogió el Nobel, ante el miedo de Lech de que a la vuelta el Gobierno no le dejara entrar en Polonia (Belinchón, 2015).

Admirado y aplaudido, Kieslowski se despedía inesperada y definitivamente del cine (Bardzinska, 2015). Tuvo reconocimiento bastante tarde. Stanley Kubrick hablaba del *Decálogo* con admiración. Sydney Pollack, por su lado, elogiaba *Tres colores* (1993 – 94). Desde la Polonia central al Este, y luego a Occidente. Era el observador y sismógrafo de la transformación polaca. Claramente iba cambiando bajo su influencia con cada película. Cuando en 1989 Polonia experimentó un gran cambio político y cayó el Muro de Berlín, Occidente aclamaba a Kieslowski como creador de talla mundial. Y su obra estaba fuertemente empapada de experiencias personales, a menudo amargas (Zvwiński, 2015). Entre todas las artes la literatura constituye para Kieslowski el principal punto de referencia para el cine. Con el tiempo, se atrevía a penetrar en el terreno del cine de ficción cada vez con mayor seguridad. En algunas películas combina los métodos de realización del cine documental y de ficción (Jazdon, 2015).

A diferencia de otros cineastas de su generación, Kieslowski hizo de la temática del individuo principal y obsesivo tema – al igual que anteriormente hicieron Andrzej Wajda en Polonia o Milos Forman en Checoslovaquia y más tarde en los Estados Unidos. El paso de Kieslowski al cine de ficción coincide con el cambio de estrategia en la estrategia de la disidencia en la Europa del Este. Todo esto se ve reflejado en las películas de Kieslowski de la época. Kieslowski continuará su reflexión sobre la sociedad polaca de mediados y finales de los ochenta, y el papel que juegan los individuos en ella, en *Decálogo* (Smolinski, 2015). Le tocó crear en la época de la crisis del sistema y de las grandes esperanzas de renovación de la vida pública. Lleva a cabo una vivisección del comunismo sin resentimiento, suponiendo la buena fe de la gente comprometida y observando la crisis de esa fe.

El azar – la película clave de Kieslowski – expresaba una desilusión filosófica no con el sistema, sino con la vida como tal. Desde ahí, el camino conduciría directamente al *Decálogo* (Ballester, 2015).

Azul era el comienzo de una odisea de cine y de pensamiento que iban a agotar a Kieslowski. A continuación, Kieslowski se traslada de París a Polonia para cuestionarse la igualdad en los países occidentales y penetrar en el interior del individuo. Y Polonia se ha convertido en el mero escenario de *Blanco*. En Francia y en Polonia, los protagonistas han padecido la desigualdad ante la ley. En ese sentido, poco diferencia a los países occidentales de aquellos que desde la órbita comunista se incorporan al mercado capitalista (Rodríguez Chico, 2015). Desde hace años, el mexicano Alejandro González Iñárritu está bajo la influencia del cine de Kieslowski (Smolisnki, 2015).

1.1. Rumanía

En *12.08. Al Este de Bucarest*, se trata de la revolución que derrocó a Ceaucescu. Se rememora 16 años después. Hay quien defiende a Ceaucescu y su sistema socialista. Es de 2006.

En los 60, Rumanía había escogido una vía intermedia en el enfrentamiento ideológico entre los dos bloques. Todo cambió a finales de los 70, cuando Ceaucescu visitó oficialmente China y Corea del Norte. Durante la década de los 70, se había forzado el aislamiento progresivo del país; por supuesto, también el cine. Aunque todavía sobrevivían una producción local y un cine rumano popular (Barbier).

1.2. Theo Angelopoulos

Hay algo de bizantino, incluso de oriental, en las películas de Angelopoulos. El autor manifiesta la voluntad de relacionar sus ficciones modernas con las grandes leyendas antiguas. Su tratamiento se inscribe en la tradición milenaria de la tragedia griega antigua. *El viaje de los comediantes* es la película que ha contribuido a hacer a Theo Angelopoulos mundialmente célebre. El personaje central de *Viaje a Citera*, como el héroe anónimo del suceso que había inspirado a Theo Angelopoulos *Los cazadores*, vuelve a su casa para morir en ella. *El viaje a Citera* es una vuelta a poner en cuestión los valores consagrados por la sociedad. El mito original es el de la *Odisea* (Tierchant, 1989).

Alejandro el Grande (1980) es una película sobre el riesgo de que la liberación se transforme en una nueva opresión: que la dictadura y la represión zaristas se reproduzcan como dictadura y represión estalinistas (Missiche, 1991). Los

errores y las faltas de Alejandro podrán reenviar a las de los jefes legendarios de la resistencia y, más allá, a la política staliniana. Del stalinismo conserva todos los factores constitutivos, el culto de la personalidad, la opacidad política, el gusto de la manipulación y la obsesión del complot y, por encima de todo, el desvío de la política en religión. Alejandro el Grande es un mito renovado (Amengual, 1990).

El viaje de los comediantes aparece como la obra mayor – la más conseguida en todo caso – de Theo Angelopoulos, con su última película hasta entonces, *Viaje a Citera*. El único modelo al que se refiere político – artístico es Bertolt Brecht (Magny, 1991).

Inspirado por la historia, *Alejandro el Grande* propone ante todo una reflexión sobre la ideología, y en particular sobre la ideología socialista en sus relaciones con la toma del poder. La ficción confirma aquí una parábola sobre el destino de un hombre de izquierda metamorfoseado por un poder del que se ha apoderado. *Viaje a Citera* afirmará la primacía de lo imaginario sobre lo real, tanto como la del desencanto sobre la esperanza (Estève, 1991). El viaje, desde *El viaje de los comediantes*, juega un papel determinante en la vida como en la obra de Theo Angelopoulos (Estève, 1991).

El paso suspendido de la cigüeña nos recuerda los movimientos de población. Los exilios voluntarios patéticos que han marcado el año 1991 en relación con la Guerra del Golfo, la opresión de un poder central contra las minorías o el hundimiento de la ideología marxista. Como el final de *Paisaje en la niebla*, el del *Paso suspendido de la cigüeña* se abre con una nota de esperanza (Estève, 1991).

El viaje de los comediantes causó una sensación inmediata. A lo largo de su carrera, Angelopoulos ha estado fascinado por la historia. Más allá de la propia Grecia, Angelopoulos destaca como director y como “ciudadano contemporáneo”, profundamente preocupado por el pasado y el presente de los Balcanes, en tanto que territorio geográfico, cultural y espiritual. Todas las películas de Angelopoulos han sido realizadas en y sobre Grecia, con la excepción de *La mirada de Ulises*, que viaja más allá de las fronteras griegas para adentrarse en los vecinos Balcanes. El director de cine protagoniza su propia odisea a la búsqueda de su Ítaca cinematográfica que le lleva a través de las problemáticas y cambiantes fronteras y culturas de los Balcanes. Angelopoulos presenta unas narraciones que ponen primer plano la política, las guerras y los conflictos de cada período. *El paso suspendido de la cigüeña* y *La mirada de Ulises* nos hacen amargamente conscientes de la complejidad, el dolor y la posible esperanza que existe en los Balcanes. Al igual que Eisenstein, Angelopoulos capta el sufrimiento y la confusión que siente la gente corriente que no puede controlar las fuerzas históricas con las que se encuentra o a las que pertenece (Horton, 2001). Existe un acuerdo generalizado acerca de que la sustancia que básicamente anima sus películas no es sino la historia; la de su país, Grecia, en primer lugar; y, por extensión, también la de Euro-

pa. Se nos ofrece una preocupación por la derrota y la desilusión que brota del fracaso de la política e instaura una ausencia de alternativa rayana en el sinsentido. En *Alejandro el Grande* (1980), mira a la izquierda. A finales del XX, fecha de realización de *Alejandro el Grande*, el proyecto de transformación socialista se ha tornado pesadilla. De esta deriva nos habla la película. Y la melancolía será el deje prevaleciente que nos ofrecerán las siguientes películas de Angelopoulos. Evocada a final de *Alejandro el Grande*, la melancolía preside *Viaje a Citera* (Vidal Estévez, 2009).

Los filmes de Theo Angelopoulos recorren la historia en proporciones desiguales, pero con una importancia siempre decisiva. La llegada del siglo XX es aquella en la que se produce el debate sobre las diversas opciones del socialismo, como se ve en *Alejandro el Grande* (1980), apéndice a su “trilogía histórica” (Riambau, 1999).

Con *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) empiezan a surgir los nuevos protagonistas del cine de Angelopoulos en los noventa. El problema de los refugiados, encabezados por los albaneses; los ecos cercanos de las inacabables guerras en la región; la provisionalidad de las fronteras; las luchas étnicas y religiosas; las migraciones de grandes colectivos huyendo de la violencia o huyendo de la miseria; todos estos factores que en Grecia se viven con una mayor proximidad y dramatismo que en tierras occidentales de Europa son el sustrato básico sobre el cual se constituye el último cine de Angelopoulos. El resurgir de estos conflictos se encuentra en pleno apogeo durante el proceso de gestación de *La mirada de Ulises*. Los lugares de rodaje cubrieron prácticamente todos los países balcánicos. En el barco que remonta el Danubio, A. debe compartir viaje con un monumental pasajero: una gigantesca estatua de Lenin, desguazada en Odessa y destinada a la colección de un potentado alemán. Lluvia, niebla, árboles esqueléticos, cielos permanentemente cubiertos, un paisaje desolado y triste, gélido y desapacible, finalmente rematado por las ruinas de la guerra de Bosnia. Este largo período que se inició con la ilusión en el triunfo comunista, tiene su conclusión en el simbólico viaje de la estatua de Lenin por el Danubio. Y, tras las esperanzas por el final del socialismo real, sigue la guerra, la perplejidad, la marginación y el derrumbe de la vida social en un profundo caos (Alberó, 1999).

En *El paso suspendido de la cigüeña*, sale la frontera. Se ven también las vías del tren y los vagones detenidos. La gente se ha refugiado en ellos. El fin del siglo XX coincide con la desesperación que da título a un libro. Nieva con intensidad. Los refugiados viven en una nave. La película es de 1991. Los refugiados son albaneses. Los refugiados son evacuados en tren. Un río separa Grecia y Albania.

1.3. El cine francés

Un nuevo desorden político llegó provocado por la caída del muro de Berlín y el derrumbamiento de la ideología comunista. El poder de la autoridad se resquebrajó dentro de una sociedad en la que los grandes relatos perdieron consistencia. El gran reto del nuevo cine francés consistió en construir nuevos relatos de grupo. Armand Desplechin, el cineasta más importante que ha dado el nuevo cine francés, empezó su carrera abordando dos cuestiones perfectamente insertadas en el espíritu de su tiempo: la crisis de referentes políticos y la deriva sentimental, junto con la cuestión del duelo provocado por la ausencia. La crisis generada por la caída del muro de Berlín adquiere en *La sentinelle* (1992) un tono marcadamente metafórico (Quintana, 2009).

1.4. Albania

La historia de *Lamerica* está ambientada en Albania, en 1991. Gianni Amelio visitó Albania en 1991, tras asistir a la decepción de los miles de albaneses que habían llegado en barco hasta el puerto de Brindisi y Bari. De ahí surgió la idea de *Lamerica*. En un par de años, Albania había hecho un recorrido que otros pueblos han realizado a lo largo, al menos, de una década. Hasta que se derrumbó el régimen, Albania estuvo cerrada al resto del mundo. Acto seguido, esta tierra con solo tres millones de habitantes se ha convertido en territorio de ocupación sobre el que ejercen la fuerza del dinero. *Lamerica* es un film extremadamente amargo. En 1994 dirigió *Lamerica*, film rodado en Albania (Monleón, 1994).

1.5. Estados Unidos

En 1961, Estados Unidos y la URSS estaban al borde de una guerra nuclear. *K – 9* trata este tema. Fue dirigida por Kathy Bigelow. Harrison Ford es hijo de un héroe de la Revolución que murió en un Gulag. Aparece un retrato de Lenin. Se ven imágenes de 1989, con la caída del Muro de Berlín. La música es de Dmitri Georgiev.

Ningún imperio ha tenido tanta superioridad militar como el americano. La participación de Estados Unidos en la guerra contra los bolcheviques envenenó las relaciones con el régimen soviético desde el principio. La Unión Soviética era en aquella época el espejo en que mirarse y un atractivo reclamo. Sin embargo, a medida que avanzaba la década de 1930, el temprano entusiasmo de los intelectuales de Occidente por el comunismo soviético empezó a menguar. El Ejército

Rojo derrotó al alemán en la batalla por Moscú en el otoño de 1941 y el invierno posterior. En aquellos meses, la actitud del pueblo norteamericano con la Unión Soviética experimentó un cambio importante. Y pronto los Aliados alcanzarían la victoria. La Unión Soviética experimentó un cambio importante. Y pronto los Aliados alcanzarían la victoria. La Unión Soviética experimentó un cambio importante. Y pronto los Aliados alcanzarían la victoria. La Unión Soviética estaba en una posición de fuerza. Muchos millones de soldados y ciudadanos soviéticos habían entregado la vida y gran parte del país estaba en ruinas. Stalin insistió en que contar con gobiernos amigos en su flanco occidental y especialmente en su frontera era de vital importancia. Más nacionalista que revolucionario internacional, Stalin pensaba ante todo en los intereses de la Unión Soviética. Pero fue el desarrollo de la bomba atómica lo que cambió el curso de la historia. Al cabo de unos días, Stalin puso en marcha el programa atómico. Como los comunistas habían desempeñado un papel fundamental en los movimientos de resistencia antifascista, la maltrecha ciudadanía europea recibió a las tropas soviéticas como si fuesen libertadores. Los soviéticos temían la revitalización de Alemania y se ocupaban ya de despejar a la zona oriental de todos sus activos y de enviarlos a la Unión Soviética. Estados Unidos se zambulló de cabeza en la Guerra Fría tanto en el exterior como en el interior del país. A pesar de la brutalidad extraordinaria de Stalin, la mayoría de los soviéticos le reverenciaban por haber liberado a la nación en la victoria sobre los nazis y por convertir a la Unión Soviética en un estado industrial moderno. Después del final de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos fue aumentando poco a poco su arsenal de bombas atómicas. El 9 de noviembre, caía el Muro de Berlín. El imperio soviético en Europa Oriental muy pronto le seguiría y en 1991 se derrumbaría la propia Unión Soviética, dando por terminada la Guerra Fría. Mijaíl Gorbachov, de 54 años, llegó al cargo con menos bríos y otra mentalidad. Otras naciones del Este de Europa se sumaron en poco tiempo a la oleada. Finalmente, el 9 de noviembre de 1989, berlineses del Este y del Oeste tiraron el Muro, el símbolo más ofensivo de la Guerra Fría. En el conjunto del bloque socialista se había producido una revolución pacífica. Pero Gorbachov tenía los días contados como dirigente político. La Unión Soviética había dejado de existir. La Guerra Fría había terminado. Los recursos y las fábricas de Rusia fueron vendidos a precio de saldo a inversores privados, ex dirigentes comunistas entre ellos, que se convirtieron en multimillonarios de la mañana a la noche. Las encuestas demostraron que los rusos preferían el orden a la democracia y que la mayoría tenía nostalgia de los “buenos tiempos” de Stalin. A la vista de las penalidades que sufrían con el capitalismo, muchos rusos recordaban con nostalgia la vida en la Unión Soviética (Stone y Kuzmick, 2015).

La guerra de Charlie Wilson (Mike Nichols, 2007) trata sobre la guerra de Afganistán. Los yanquis quieren que suponga el final de la Guerra Fría con la

derrota soviética. Sale un desfile militar en la Plaza Roja. Y los agentes de la CIA se pelean entre sí. Utilizan a Pakistán como aliado en la lucha contra la URSS. Mientras tanto, los soviéticos se enfangan cada vez más en Afganistán, como Estados Unidos en Vietnam. Al final, los rusos abandonan Afganistán.

2. Bibliografía

- “Al otro lado del muro”. *El Norte de Castilla*, 7 agosto 2015. GPS, 11.
- Alberó, P. (1999). *La mirada de Ulises. Theo Angelopoulos*. Barcelona: Paidós.
- Amado Castro, V. M. (2000). “Europa del Este: una perspectiva histórica”. En Santiago de Pablo (editor). *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del Muro. El franquismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Amengual, B. (1991): “Theo Angelopoulos. Una poética de la historia”. En *Theo Angelopoulos*. París: Lettres Modernes.
- Artyco: *Leviatán*. Hoja de estreno Golem, 1 enero 2015.
- Ballester, C. (2015): “Un rebelde metafísico. El contexto social del cine de Krzysztof Kieslowski”. En J. Bardzinska, (coord.), *La doble vida de Krzysztof Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Barbier, J.: “Jean Claude Van Damme contra Ceausescu”. *Sofilm*, 9, 26-29.
- Bardzinska, J. (2015): “Introducción”. En Joanna Bardzinska (coord.), *La doble vida de Krzysztof Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- “Biofilmografía de directores” (1994). En Michael Buchinsky, Andrew Norton. *Russian Critics on the Cinema of Glasnost*. Houndmills, Basingstoke: Macmillan.
- Calvo Serraller, F.: “Cruz”. *El País*, 5 enero 2013. Babelia, 16.
- Camiñas, T. (2011): “Una obsesión política en el cine de Wenders: el fin de la violencia cotidiana”. En Tasio Camiñas, Carmen Rodríguez Fuentes (coords.): *El cielo sobre Wenders*. Girona: Luces de Gálibo.
- Christie, I. (1989): “El cine”. En Julian Graffy, *Culture and the Media in the URSS today*. Houndmills, Basingstoke: Macmillan.
- Estève, M. (1991): “*El paso suspendido de la cigüeña* o La vuelta a poner en cuestión de las fronteras”. En *Theo Angelopoulos*. París: Lettres Modernes.
- Estève, M. (1991): “El triple itinerario de *Paisaje en la niebla*”. En *Theo Angelopoulos*. París: Lettres Modernes.
- Estève, M. (1991): “Ideología y poder. *Alejandro el Grande*”. En *Theo Angelopoulos*. París: Lettres Modernes.
- Herrero, F.: “Casi hagiográfica”. *El Norte de Castilla*, 7 enero 2015, 50.

- Horton, A. (2001): *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Tres Cantos: Akal.
- Hueso, A. L. (2000): “*Tan lejos, tan cerca*. Alemania tras la caída del Muro”. En Santi de Pablo *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del Muro. El franquismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Iordanova, D. (2003): *Cinema of the other Europe. The industry and artistry of East Central Europe Film*. London: Wallflower.
- Jazdon, M. (2015): “Filmar la realidad inacabable. El manifiesto del joven Kieslowski”. En J. Bardzinska, (coord.), *La doble vida de Krzysztof Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- J.O.: “El paraíso que no era”. *El País*, 7 agosto 2015. Revista de Verano, 3.
- Lubelski, T. (2015): “Artista de cultura joven”. En *La doble vida de Krzysztof Kieslowski*.
- Magny, J. (1991): “Política de la representación”. En Amengual, B. *Theo Angelopoulos*. Paris: Lettres Modernes.
- Missiche, L. (1991): “Un cineasta de los años 70”. En Amengual, B. *Theo Angelopoulos*. Paris: Lettres Modernes.
- Monleón, S. (1994): *La mirada secreta de Gianni Amelio*. Valladolid: 39 Semana Internacional de Cine.
- Niney, F.: “Alexander Sokurov. La contemplation ironique”. En *Cahiers du Cinéma*. Especial URSS, suplemento 427, (enero 1990)
- Orellana, J. (2015): *Cine e ideología*. Barcelona: Stella Maris.
- (2000) “Otras películas sobre Europa del Este y la caída del Muro”. En Santiago de Pablo (editor). *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del Muro. El franquismo*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Palomo, M. A.: “*Good bye, Lenin!*”. *El País*, 13 julio 2005, 62.
- Quintana, A. (2009): “Ese viejo sueño que se renueva. Notas sobre el cine francés de los noventa”. En Quim Casas (ed.), *La contraola. Novísimo cine francés*. San Sebastián: Festival, (23-28).
- Riambau, E. (1999): “Pasado y presente en los filmes de Theo Angelopoulos. Viajes a través de la Historia”. *Nosferatu*, 24, (18-25).
- Rodríguez Chico, J. (2015): “*Tres colores*. La respuesta del amor”. En J. Bardzinska, (coord.), *La doble vida de Krzysztof Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Sardá, J.: “Nikita Mikhalkov: ‘Putin nos ha devuelto la autoestima’”. *El Cultural*, 12 julio 2008, 50-52.
- Stone, O. y Kuzmick, P. (2015): *La historia silenciada de Estados Unidos*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Sartori, B.: “Wolfgang Becker: ‘Toda buena comedia tiene un trasfondo muy serio’”. *El Cultural*, 6 noviembre 2003, 49-51.

- Smolinski, S. (2015): “‘No estás obligado a nada’. El cine polaco y mundial frente al legado de Krzysztof Kieslowski”. En J. Bardzinska, (coord.), *La doble vida de Krzystoj Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.
- Tierchant, H: “Las películas” (1989). En M. Ciment y H. Tierchan: *Theo Angelopoulos*. Paris: Edilib.
- Torrell, J.: “Tesalonica 2000”. En *Mientras Tanto*, 80, (103-123).
- Vidal Estévez, M. (2009): *Poemas de la desolación. El cine de Theo Angelopoulos*. Huesca: Festival de Cine.
- Viloría, M. A.: “Lucha por la libertad”. *El Norte de Castilla*, 19 octubre 2013. Seminci 2013, 5.
- “Walesa, la historia de un héroe”. *El País*, 7 enero 2015, 33.
- Zvwislinski, S. (2015): “Lo importante es ¿para qué?”. En J. Bardzinska, (coord.), *La doble vida de Krzystoj Kieslowski*. San Sebastián: Donostia Kultura.

El ángel como figura de la alteridad: un imaginario de la frontera
en Der Himmel über Berlin

Marion Poirson-Dechonne

(Université Paul Valéry de Montpellier)

La palabra frontera, que viene de frente, tiene connotaciones de guerra. Sin lugar a dudas, el término sigue asociado a la idea de conquista. Algunos países están divididos en dos, Chipre, Israel, y antes Berlín. La remodelación de las fronteras tras la Segunda Guerra Mundial, que dividió el mundo occidental en dos zonas de influencia, la estadounidense y la soviética, llevó a la erección del Muro de Berlín. El telón de acero ha inspirado al cine. Muchas películas de espías hacen referencia a ella. El director alemán Wim Wenders exploró esta noción en *Der Himmel über Berlin*, 1987. ¿Cómo lo demuestra? ¿Cómo lo pone en escena? ¿Cómo representa las nociones de espacio y tiempo, el peso del pasado, la relación entre pasado y presente? ¿Qué papel desempeña el arte en este contexto problemático? ¿Cómo revisa la noción de frontera, inicialmente geopolítica y jurídica, vinculándola al concepto de alteridad, para transponerla a otro plano, tanto artístico como teológico?

1. El borde, un motivo clave en *Der Himmel über Berlin*

1.1. La inquietante presencia del Muro

La frontera, que a menudo aparece como lugar de demarcación de la alteridad, es un tema favorito para este director. Wenders vivió las convulsiones de la historia del siglo XX^e. La Segunda Guerra Mundial, la ocupación alemana y luego la división del mundo en dos bloques antagónicos se reflejan en la película. En *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders recuerda la división de la aglomeración urba-

na de Berlín en varias ocasiones, al principio de forma discreta. La ciudad se ve desde el aire. Algunos detalles nos permiten comprender su división. El deseo de trasladarse a Occidente es mencionado por los dos ángeles que observan la ciudad y sus habitantes:

- Cassiel: *Hace doscientos años, Nicolas François Blanchard sobrevoló la ciudad en globo.*
- Damiel: *Esto es lo que hicieron los desertores el otro día.*
- Cassiel: *Y hoy...*

La cámara muestra repetidamente a las tropas de ocupación en Berlín Occidental o a los soldados de Alemania Oriental. Por ejemplo, Cassiel habla de la conversación entre un suicida y un soldado estadounidense. Luego cuenta el desliz del jefe de la estación del Zoo, que exclamó "tierra de fuego", como si fuera una tierra lejana y exótica. Algunos detalles de lugares, pero también de la vida cotidiana, muestran la división de la ciudad: BMW y Mercedes en el oeste, un plano de un Trabant en el este. En una secuencia, los artistas del circo hablan de la posibilidad de ir al otro lado del Telón de Acero.

- Archie: *¿Qué vamos a hacer? ¿Vamos a Moscú?*
- Loori: *Me voy a Berlín Oriental.*

En otro pasaje, el monólogo silencioso de Marion, la francesa, también nos remite a esto.

- Marion: *Estar aquí en Berlín. Aquí soy un extraño y, sin embargo, todo me resulta tan familiar. De todos modos, no me arriesgo a perderme, siempre llegamos al Muro.*

Así, la primera mención de la presencia del Muro proviene de una joven francesa, como si, para los berlineses, fuera tabú mencionarlo. Son los extranjeros los que más hablan de ello. Al principio de la película, Peter Falk/Columbo había aludido a Kennedy, sin especificar. El espectador recordó entonces el famoso discurso del presidente estadounidense en 1963, dos años después de la construcción del muro. Incluía la ya famosa frase "Ich bin ein Berliner". El discurso, pronunciado en plena Guerra Fría en el decimoquinto aniversario del bloqueo de Berlín, pretendía reafirmar al pueblo de Berlín Occidental el apoyo inquebrantable de Estados Unidos como baluarte contra el comunismo.

"Nuestra libertad tiene muchas dificultades y nuestra democracia no es perfecta. Sin embargo, nunca hemos necesitado construir un muro [...] para evitar que

nuestra gente se escape. [...] El muro proporciona una vívida demostración de la bancarrota del sistema comunista. Esta quiebra es visible para todo el mundo. No sentimos ninguna satisfacción al ver este muro, porque a nuestros ojos es una ofensa no sólo a la historia sino también a la humanidad. [...]"

1.2. El impacto en las personas: la sensación de alteridad

Al principio del tercer rollo, un taxista se lamenta mentalmente de la multiplicación de las formas de frontera erigidas por el mundo contemporáneo.

- La voz interior del conductor: *¿Siguen existiendo fronteras? Más que nunca. Cada calle tiene su propio límite o línea de demarcación. Entre cada parcela hay un descampado, camuflado por un seto o una zanja. Te topas con un caballo de friso o te golpea un rayo láser.*

Todo el mundo "estudia el periódico como un maestro del mundo". El "pueblo alemán se ha dividido" en "tantos miniestados como individuos". La movilidad de estos estados hace que "cada uno lleve lo suyo, y si quieres entrar en él, tienes que pagar un derecho de paso". Se entra diciendo una contraseña. Pero la conciencia de la frontera también es una cuestión de mirar hacia ella. La cámara sigue a algunos de ellos. Primero es la mirada de los ángeles la que se dirige hacia el Oeste, luego hacia el Este, "desde la Puerta de Brandemburgo y la torre de televisión de Berlín Este", desde lo alto de la estatua de la Victoria. O la visión subjetiva de un caminante, mencionada en el guión, en medio de una calle del barrio de Prenzlauer Berg, en Berlín Oriental. La cámara se mueve de este a oeste, o viceversa. Algunos de los personajes también se mueven. Homero, un anciano, camina por el Muro, seguido por el ángel Cassiel. En las siguientes tomas, todavía frente al muro, intenta localizar la Potsdamer Platz en el corazón de las ruinas. El lugar donde se encontraba es un descampado. La segunda bobina de la película termina con la imagen del Muro. A diferencia de los hombres, los ángeles tienen este privilegio concedido a la cámara. Misteriosos pasamuros, tienen el poder de atravesar el muro "que se los traga", según el guión. Un truco al estilo de Méliès muestra su desaparición.

Así, en *Der Himmel über Berlin*, la noción de frontera aparece en el corazón mismo del territorio. Desorienta a Homer, que ya no reconoce nada. Figura de la memoria, el anciano encarna también la pérdida: "No encuentro la Potsdamer Platz. Ahí es donde estaba el Café Jost. Su angustia crece: "Ruinas. No, no puede ser Potsdamer Platz. No. Y nadie a quien preguntar. Era un lugar muy concurrido. Camina con los ojos cerrados, como el antiguo autor, y se aleja con Cassiel hacia

la *tierra de nadie* que antes representaba el centro de la ciudad. El centro era una cuestión clave para los antiguos griegos. Homero llora lo perdido y expresa su consternación por la pérdida de la centralidad y la materialidad de la frontera. La noción de alteridad entra en juego en esta falta de familiaridad:

"Y la gente ya no era amable, ni la policía. ¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde están mis hijos? ¿Dónde están mis hijos? ¿Dónde está mi pueblo, el del principio?"

Lo encontramos frente a la tienda de recuerdos de Potsdamer Platz. Lleva una pequeña caja de música en la mano y gira la manivela. Se escuchan las 1.1, ^{eres} notas de la melodía "Das ist Berliner Luft", una marcha con partes silbadas compuesta por Peter Lincke para la opereta Frau Luna en 1899. Homer sonríe. La música, al reactivar el recuerdo, rompe la sensación de alteridad.

Otro personaje expresa su desorientación y sensación de pérdida de identidad, pero es una extranjera, Marion, la joven trapezista francesa cuya *voz en off* escuchamos: "¿Por qué soy yo? ¿Y por qué no tú? ¿Por qué estoy aquí?"

Sin embargo, además de la designación de estas fronteras reales, es importante destacar las fronteras invisibles o metafóricas que están presentes en la película de Wenders. La frontera está omnipresente en el discurso. Los personajes la mencionan a menudo, cuentan historias sobre ella. Lo que hace que exista no son sólo las líneas, visibles en el paisaje o en los mapas, sino también los cambios de nombres o espacios que se han modificado. Pero las demarcaciones anteriores permanecen en el imaginario, síntomas de un pasado que no se puede abolir del todo.

Porque la verdadera frontera es la invisible, que se hace visible en la película. Es la que separa al hombre del ángel, siendo este último, como señaló Blaise Pascal, "ni ángel ni bestia". El ángel (de *angelos*, la traducción griega del hebreo *mal'ak*) es un mensajero de Dios, una criatura espiritual, un intermediario entre Dios y el hombre, y en esencia tan diferente de ellos como del Creador.

2. El ángel o la expresión de la alteridad

2.1. Más allá de las fronteras, la mirada del ángel

En la película de Wim Wenders, los ángeles encarnan la alteridad: poseen poderes especiales. Tienen una mirada panóptica, oyen los pensamientos de la gente (como en *Liliom*, 1934, de Fritz Lang) e, incluso cuando están encarnados, conservan la capacidad de ver a sus semejantes. Juegan con los límites erigidos por el cuerpo humano: por ejemplo, tienen el poder de atravesar paredes. Un punto importante de la película es la mirada de Daniel, que domina la ciudad). La apertura de la película, en los pre-créditos, hace hincapié en la enunciación y la mirada.

Las primeras imágenes muestran en primer plano el gesto de una mano escribiendo, mientras escuchamos, en *voz en off*, el texto de Peter Handke, inscrito en la pantalla. Lo legible, lo visible y lo audible se entremezclan en estos pre-créditos. El fundido en negro que sigue crea una pausa limpia antes de los créditos. La mano figura la enunciación. El espectador se identifica con el orador y la mirada de la cámara por diversos medios, mientras que la enunciación visual es transmitida por la voz. A los créditos les sigue la inserción de un ojo, luego la imagen giratoria de una ciudad, un movimiento de cámara que imita el movimiento del ojo del ángel. Nuestra mirada como espectadores se funde con ella. Entonces se nos aparece el ángel. La secuencia alterna entre zambullidas y contrazambullidas. Desde el principio, la película pasa del enfoque cero a la imagen subjetiva, para volver al enfoque cero y a la mirada panóptica.

Los ángeles, aunque hayan renunciado a su condición, están dotados de una vista superior a la de los hombres: se ven, pero permanecen invisibles a los ojos humanos. Sin embargo, su visión es limitada: no tienen la capacidad de ver el mundo en color. Los espectadores de la película alternan entre los ojos de los ángeles y los de los humanos. La posición de Damiel en lo alto de la estatua de la Victoria le permite ver toda la ciudad de oeste a este. Estas tomas son imágenes subjetivas. Pero la visión tan completa de la ciudad y de los ángeles nos remite al foco cero, que en el cine se suele denominar "ojo de Dios", o "ojo de Sirio", para denotar una forma particular de enunciación. Se invita al espectador a identificarse con la mirada de una cámara todopoderosa que, como un demiurgo, trasciende la noción de fronteras.

¿Pero qué hay de la percepción teológica de los ángeles? ¿Cómo encarnan la alteridad? ¿De qué manera la presencia de esta figura particular influye en la noción de alteridad en la película? ¿Qué dimensión le da a una noción que podría haber permanecido estrictamente política? ¿Qué aporta la presencia de estos dos ángeles a la película? ¿Y qué elementos teológicos y filosóficos han aportado para hacer del ángel la imagen misma de la alteridad? Es a la teología de Santo Tomás de Aquino a la que debemos remitirnos para comprender mejor esta particularidad angélica.

2.2. Angelología y alteridad en Santo Tomás de Aquino

En un artículo titulado *L'altérité angélique ou l'angéologie thomiste au fil des Méditations cartésiennes de Husserl* (*La alteridad angélica o la angelología to-*

mista en las Meditaciones cartesianas de Husserl)²⁹, Emmanuel Falque, especialista en Santo Tomás de Aquino, analiza la forma singular en qu'el teólogo medieval cuestiona la alteridad angélica. Tomás de Aquino plantea la cuestión de la alteridad entre los ángeles, los hombres y el Cristo encarnado. Enviados por Dios al hombre, los ángeles ocupan una posición especial. El filósofo revisa el análisis del teólogo sobre el conocimiento angélico y lo compara con el *cogito* de Descartes. El ángel "ya se conoce a sí mismo en virtud de la inmanencia específica de su modo de conocimiento". Experimenta un conocimiento inmediato y puro de sí mismo. El hombre, en cambio, tiene un conocimiento mediado de sí mismo. ¿De dónde viene esta especificidad del ángel? Parece diferente a las demás criaturas. Su conocimiento es de dos tipos, "conocimiento matutino" y "conocimiento vespertino".

La primera forma está tomada de San Agustín. El conocimiento *matutino* (*cognitio matutina*) permite acceder al "ser primordial de las cosas". Se trata de las cosas "tal como son en el Verbo". El conocimiento *vespertino* (*cognitio vespertina*) es "el conocimiento del ser creado tal como existe en su propia naturaleza". Es natural y no sobrenatural. A través de ella el ángel se conoce a sí mismo por completo. Pero cada ángel es su propia especie. Hay tantas especies como ángeles. Existe, pues, una alteridad intra-angélica.

El segundo tipo permite al ángel aprehender las cosas a partir de las ideas que el Verbo ha impreso en él. Emmanuel Falque compara esta forma de conocimiento con la teoría cartesiana de las ideas innatas transpuestas del intelecto angélico al intelecto humano.

¿Puede un ángel conocer a otro ángel? A este respecto, Santo Tomás contradice a los filósofos árabes (Averroes y Avicena). Para él, sólo el ángel puede conocerse completamente en su propia especie. Apela a otro modo de conocimiento, las "similitudes". El ángel tiene naturalmente acceso a su propia sustancia sin intermediarios. La de otro ángel, en cambio, resulta difícil, por esa alteridad intra-angélica. En *Der Himmel über Berlin*, Daniel y Cassiel observan el mundo y dialogan. Sin embargo, no siempre sienten o ven lo mismo.

El ángel que se crea no es la causa de otra criatura. Por eso tiene un conocimiento relativo de los demás. Este conocimiento difiere de la "transparencia total que el ego tiene de sí mismo"³⁰. Su comunidad resulta de una referencia a la Palabra divina. Están unidos por una relación de similitud espiritual. Esta similitud parece ser doble, del ángel a Dios y luego del ángel al ángel.

²⁹ Emmanuel Falque, L'altérité angélique ou l'angélologie thomiste au fil des *Méditations cartésiennes* de Husserl, en, Laval théologique et philosophique, *Phénoménologie de l'ange*, vol. 51, n°3, octubre 1995, PP. 625-646

³⁰ P633

Según la 1^{ère} similitud, el ángel es, de todas las criaturas, la imagen más perfecta de Dios.

De acuerdo con la similitud de 2^e los ángeles son similares en su capacidad de entender y su incapacidad de crear. Cada ángel reconoce a los otros ángeles, pero son un enigma para él. En cambio, en Wenders, hasta los ángeles caídos se reconocen.

Pero la alteridad angélica plantea primero la cuestión del cuerpo. ¿Los ángeles tienen uno? La cuestión de la corporeidad angélica ha sido discutida en muchos concilios, que no han podido llegar a una decisión. Así, el Concilio Lateranense de 4^e, en 1215, casi contemporáneo de Santo Tomás de Aquino, tuvo que pronunciarse sobre el estatus de los ángeles como criaturas. No le interesaba si su naturaleza era corpórea o espiritual. Para Santo Tomás de Aquino, los ángeles no son cuerpos. Sin embargo, deben tener un cuerpo para poder aparecer ante el hombre. Por eso no tienen cuerpo, pero a veces lo suponen. Esta asunción de cuerpos por parte de los ángeles para manifestarse al hombre no es nada evidente. Mucho antes de Santo Tomás de Aquino, varios teólogos reflexionaron sobre esta cuestión. En *De carne Christi*, Tertuliano hace una distinción entre la carne de Cristo encarnado y la de los ángeles. Para él, la encarnación de Cristo no puede compararse con la asunción de un cuerpo por los ángeles. De hecho, su propósito no es el mismo. La carne de Cristo es una carne destinada a morir y resucitar. El cuerpo de los ángeles está destinado a las apariciones. Muy pronto, la Iglesia distinguió la encarnación de Cristo (*acceperit carnem*) de la incorporación (*ad incorporandum*) de los ángeles. Según el enfoque fenomenológico de Emmanuel Falque, el ángel no es un objeto del mundo. Cristo, por el contrario, vino a la tierra para nacer, morir y resucitar. Primero apareció como un objeto del mundo para sus discípulos. La corporeidad sutil y etérea de los ángeles es, por tanto, diferente de la encarnación de Cristo. Cuando Cristo resucitado se aparece por 1^e vez a los apóstoles, se comporta de forma opuesta a un ángel³¹. Invita a sus apóstoles a tocarlo y a mirarlo.

Para Orígenes el cuerpo de Cristo es sólido y palpable³², el de los ángeles o demonios, sutil. Sólo la Trinidad tiene la exclusividad de la inmaterialidad y la incorporeabilidad. En cambio, el Verbo hecho carne tiene una corporeidad sólida y tangible. Los Padres de la Iglesia están de acuerdo en esta cuestión. San Agustín también distingue entre la incorporación angélica y la encarnación de Cristo. Así, en estos tres teólogos, encontramos la misma idea. La misión del ángel determina su modo de aparición. Para Santo Tomás de Aquino, la asunción de un cuerpo por

³¹ P. 637

³² Id.

el ángel tiene como objetivo su visibilidad. El ángel sólo tiene sentido a través de su manifestación al otro.

En *Wings of Desire*, Daniel sueña con tomar un cuerpo humano. El ángel siempre se desmorona por la envidia. A Daniel le gustaría conservar la espiritualidad angélica asumiendo este cuerpo. Es esta brecha insalvable entre las criaturas espirituales y las corpóreas lo que constituye la alteridad. El cuerpo material del hombre aparece "localizado porque está contenido y medido por el lugar"³³. El ángel, en cambio, es una criatura espiritual capaz de habitar un lugar sin continuidad pero en contacto con los cuerpos circundantes. El ángel, "lejos de medirse con un lugar, más bien lo contiene". ¿Qué relación particular con el espacio define la película? En primer lugar, es su relación con la frontera. El ángel puede desplazarse de un lugar a otro instantáneamente. Sin embargo, no posee el don de la ubicuidad. Esto sigue siendo un privilegio de Dios y del Cristo de las apariciones post-postales. El ángel, en cambio, puede ocupar sucesivamente todas las perspectivas pasando instantáneamente de una a otra o de un lugar a otro.

Finalmente, la alteridad entre el ángel y el hombre toma otra forma. Si el ángel no tiene cuerpo, no puede aprehender el mundo a través de los sentidos, como el hombre. Lo sabe por su inteligencia. Esta capacidad lo hace superior al hombre. Conoce por esta facultad única de conocimiento lo que el hombre aprehende de forma dispersa a través de sus sentidos. El teólogo utiliza la metáfora del eclipse. Sólo Dios puede provocar un eclipse. Tanto el ángel como el hombre tienen justo el poder de admirarlo, el primero por el intelecto en la luz divina, el segundo por sus sentidos. Ambos ven el mismo eclipse pero no lo perciben de la misma manera.

En la película de Wenders la superioridad del ángel sobre el hombre es constantemente evidente. La mirada panóptica del ángel y su extraordinaria movilidad se complementan con su capacidad de escucha. En este sentido, la secuencia de la biblioteca es especialmente emblemática. La película nos ofrece una visión del mundo de los lectores. Se nos ofrecen extractos de libros en varios idiomas, alemán, hebreo, ruso e inglés. Los desplazamientos, los movimientos de la grúa y las vistas panorámicas nos ayudan a sobrevolar la biblioteca. Los textos leídos se escuchan en *off*, creando una especie de coro sonoro. Sin embargo, como indica el título en francés de la película, el ángel sueña con superar la alteridad para convertirse en un hombre.

Pero otra figura, de la esfera artística, podría tomar el relevo del ángel en su dimensión de alteridad. El texto de Peter Handke tiende a unirlos explícitamente.

³³ Ibid. p. 642

"Aquel que, desde el ángel de la historia que era, se convirtió en el ignorado o burlado aede en el umbral de su casa.

¿Ángel o aède? La figura de Homero desempeña un papel esencial en esta aprehensión de la frontera y la alteridad. ¿Por qué?

3. La figura de Homero o la cuestión de la alteridad del artista

3.1. La alusión a la Odisea y la figura del narrador

El estilo literario de los diálogos debe mucho al escritor Peter Handke, al que Wim Wenders recurrió. La película alude a la Odisea en una *voz en off*, y luego interviene una evocación de Cassiel en 1^{ère}: "En las colinas, un anciano estaba leyendo la Odisea a un niño y su pequeño oyente dejó de parpadear".

Cassiel se queda solo y "escucha el estruendo de las voces que llenan la biblioteca como una catedral", cuyo espacio se sacraliza con la presencia de los ángeles y la lectura del texto sagrado (también a la manera de una sinagoga, donde el texto contribuye a sacralizar el espacio). Varios ángeles están presentes. Homero aparece tras el lector de 141^e mientras que la invocación a la Musa de 1^{ère} interviene en *voz en off*. Los lectores presentes no ven a Cassiel. Homer sube las escaleras, se sienta en la silla y reanuda su monólogo: "Soy un anciano con la voz rota, pero la historia sigue surgiendo de las profundidades y la rama entreabierta la repite, con fuerza y claridad, una liturgia en la que no es necesario iniciarse en el significado de las palabras y las frases".

Esta frase marca el final del primero rollo. *La Odisea* modela el texto del guión mediante el juego de invocaciones a la Musa que caracterizaba el texto griego y que los autores de la película han retomado. Los griegos de la época arcaica dieron a la poesía una función emocional. Constituye la memoria colectiva de una civilización, la suma de la experiencia de la sociedad y su patrimonio cultural. Los poetas épicos hablaban bajo la égida de las musas para revelar la verdad. El poeta aédico pasa a un segundo plano ante la musa, parece negar su propio papel, y a partir de 1^{er} involucra al público en un mundo surrealista, una ilusión poética. Wenders hace lo mismo al principio de la película al introducir la figura del ángel. La invocación narrativa en la *Odisea* corresponden al final de una bobina, constituyen una especie de clausula. Invocan el conocimiento de las musas, las hijas de la memoria. En la epopeya homérica, la invocación tiene un papel dramático y marca una crisis en la acción. Sin embargo, la película no sigue

una construcción aristotélica del relato. El texto parece moderno, fragmentado, por lo que la invocación a las musas es más bien una forma de modelado, al retomar el estilo homérico. En la *Iliada*, el carácter narrativo de la invocación se produce en el marco de la narración, en un periodo de crisis seguido del combate y la derrota final. En la obra de Wenders, la situación es bastante parecida: la Alemania derrotada y dividida está a medias bajo la dominación soviética. Homero, que se refiere a la famosa figura aédica, es también la memoria de la guerra, que es también el tema de la película dentro de la película. En la *Iliada* y la *Odisea*, la invocación a la Musa no es sólo una convención ritual a la que hay que sacrificarse, sino un reconocimiento de la complejidad de la dicción y la creación épica. La Musa confiere dones especiales al poeta. ¿Qué función tienen estas alusiones a la *Odisea* en la película y el modelado que ejercen? ¿Cómo se refuerza la noción de alteridad con su presencia?

3.2. La alteridad en la Odisea

En griego, el término "otro" se designa con el adjetivo "allos". Esta palabra se refiere a diferentes grados de alteridad. La primera se refiere a la relación entre los seres y las cosas de la misma naturaleza. Se refiere a objetos o personas más o menos similares, o a las personas y objetos con los que el poeta se compara. Existe el caso en el que "allos" compara y contrasta a un personaje con hombres que pertenecen al mismo grupo étnico o político o que son del mismo rango social. A veces, "allos" se refiere a las cualidades físicas, morales y étnicas que se distinguen de las de la humanidad. En este caso "allos" significa "extranjero". La diferencia puede ser accidental o permanente. Homero utiliza el término "allos" para referirse a la pertenencia a un mundo distinto. Pero en otros casos "allos" se refiere al ámbito de lo sagrado y del más allá. La alteridad trasciende la identidad. El sujeto de esta percepción puede ser un hombre o una figura divina. Pero "allos" también puede evocar una forma de superación mental, cuando el sujeto transmite una especie de visión del futuro mientras se niega a participar él mismo en la acción sugerida por su visión. Un dios, un muerto o un moribundo envía una advertencia a un mortal. En Homero, ciertas acepciones de la palabra "allos" se refieren a un pensamiento que trasciende las preocupaciones mentales y éticas de la humanidad media. Un personaje de élite, a ojos de los dioses, manifiesta una inteligencia y un sentido moral excepcionales. La alteridad en la obra del poeta griego es compleja porque adopta muchas formas. El término también puede referirse a los muertos que reciben parte del poder psíquico de los dioses.

En la poesía homérica, el género humano se define por la mortalidad, que se opone a la inmortalidad de los dioses. Entre los mortales y los inmortales existe

una diferencia de naturaleza, o *phusis*, del orden de *phuein*, un criterio de distinción espacial. Los dioses residen en el cielo, los hombres en la tierra. La distinción puede aplicarse a los *brotói* que se convierten en terrestres mortales. En efecto, el criterio distintivo de la existencia terrenal sigue siendo el de la mortalidad. Los *brotói* son los hombres que se distinguen por su dieta; resultan ser diferentes de los inmortales, *ambrotói*, que se alimentan de ambrosía. Odiseo en el Mediterráneo se define por las personas que conoce en contraste con la divinidad. Cuando sus compañeros desembarcan en la isla de Circe, se preguntan si es una diosa o una mujer. La seducción y el origen divino de la relación erótica transforman a los hombres en animales. La confrontación con seres atípicos invita a una definición implícita del hombre, en contraste con los inmortales. Ciertos seres más o menos salvajes, los Lestrygons, parecen más cercanos a los gigantes que a los hombres organizados en tribus. Los cíclopes se presentan como monstruosos, porque no tienen leyes, ni dioses, ni organización social política y cultural y viven aislados. No cultivan nada, salvo el trigo y la vid, que crecen espontáneamente. Ignoran la navegación, la artesanía y las leyes de la hospitalidad. Su dieta es diferente a la de los seres civilizados. En *Wings of Desire*, el ángel no come sino cuando está encarnado. Alimentar y vestir son sus primeros actos.

En la *Iliada* y la *Odisea*, los seres humanos se identifican con prácticas de comensalidad y relaciones sociales. Surgen de la necesidad del hombre de sobrevivir ante la mortalidad. Esta visión tan griega de la civilización propone límites a los contactos con los dioses y a las prácticas de los mortales. En la *Odisea*, Odiseo se niega a tocar la comida de Circe. Es intransigente consigo mismo pero indulgente con Euríloco. El texto destaca el carácter exclusivo de la obligación moral. La responsabilidad constituye una alteridad reservada a una élite. La alteridad, en el poeta griego, es compleja porque adopta varias formas.

El estatus del hombre se define por la comunicación y por el contraste con los seres antropomórficos, los dioses, etc., y exige el respeto de las normas de comportamiento. El estatus del hombre mortal se caracteriza por la permeabilidad de sus fronteras. A veces comparte la felicidad de los dioses. A veces viola los límites que se le asignan y se comporta de forma monstruosa. A veces la gloria en la muerte o *kleos* puede darle una forma de inmortalidad. El viaje de Odiseo puede entenderse como un retorno a la humanidad. El hombre se desarrolla socialmente como un ser de cultura; la poesía es uno de los medios privilegiados de hacer lo humano, a través de la recitación y las representaciones públicas ritualizadas, de eficacia antropológica. Odiseo elige la mortalidad y abandona a Circe.

Así, la alusión literaria nos permite confrontar otras figuras de alteridad que la ofrecida por la figura del ángel. La *Odisea* juega constantemente con las nociones de diferencia y frontera, entre la muerte y la vida, entre los dioses y los hombres, entre lo humano y lo monstruoso. La referencia a estas dos figuras permite vaciar

el texto de *Der Himmel über Berlin*, alejarlo de la noción de inmanencia. Más allá de la historia contemporánea (el nazismo, al erigir la figura del superhombre, opuesta a la de los subhumanos, había sustituido lo monstruoso por lo humano), del contexto histórico y político, la película aborda otras formas de alteridad, de las que estamos impregnados, porque constituyen los fundamentos de la cultura europea. Por un lado, la antigua Grecia, por otro, la Biblia. La película nos invita a ir más allá de las fronteras materiales, físicas y espirituales, para volver a poner al ser humano en el centro.

3.3. ¿Es el artista un ángel caído?

Aunque vinculado al judaísmo y luego al cristianismo, el ángel tiene algunos de los atributos de los dioses olímpicos. Los dioses permiten que los mortales se conviertan en inmortales, pero ¿es cierto lo contrario? Para Damiel, el deseo de ser humano implica el acceso a la mortalidad.

"Me gustaría sentir un peso dentro de mí que aboliera lo ilimitado y me uniera a la tierra.

La palabra latina homo tiene la misma raíz que humus. En hebreo, el nombre de Adán proviene de la palabra *adama*, que significa arcilla roja.

Los ángeles que deciden romper con su condición inicial desempeñan el papel de rompedores de fronteras en el mundo. Así lo demuestra Marie-Pierre Jaouan-Sanchez en un artículo³⁴ dedicado a otra película de Wim Wenders, estrechamente relacionada con la anterior, *Tan lejos, tan cerca*. Pone el ejemplo de Mijaíl Gorbachov, que rompe fronteras y se convierte en artista interpretando su propio papel en las películas. La encarnación del ángel conlleva la pérdida de sus poderes y su sometimiento a las leyes humanas. Ahora está al otro lado del Muro, sin esperanza de cruzarlo. Damiel, una vez convertido en hombre, apenas transgrede las leyes, oponiéndose a las que regían su anterior estado. Por el contrario, elige voluntariamente esta caída, que le permite experimentar el amor.

¿Esta imagen del ángel caído y este recuerdo de la figura de Homero no constituyen para Wenders y Handke un medio de poner de relieve otra forma de alteridad, la del artista? Su capacidad de transgresión a través del arte le permite superar la noción de fronteras. Así, el artista representa otra forma de alteridad. La mirada del cineasta se funde con la del ángel que dirige, sugiriendo que el ángel y el artista están cerca (Marion, la trapecista de *Der Himmel über Berlin*, lleva un

³⁴ Marie-Pierre Jaouan-Sanchez, "Un acteur russe : Mikhaïl Gorbatchev dans *Si loin, si proche !* de Wim Wenders" en *Le cinéma russe de la perestroïka à nos jours*, ed. Marion Poirson-Dechonne, Corlet, 2013.

traje con alas). Porque el ángel no es el único cuya mirada compartimos. También está la de Peter Falk, en su propio papel. Su avión sobrevuela Berlín. Su mirada, nos enteramos después, es la de un ángel voluntariamente caído.

Orson Welles, en *Citizen Kane*, 1941, se burló de la inscripción "Prohibido el paso" en la puerta de la propiedad de Kane. Hizo que su cámara entrara en la puerta. Los ángeles de Wenders son guardianes con una mirada panóptica, que leen la mente de los hombres. Los artistas de Wenders son a veces ángeles que han abandonado su condición para convertirse en hombres (Peter Falk en *Der Himmel über Berlin*). Tienen el poder de comprender los límites reconstruyendo el pasado, o de abolirlos. Los políticos, al abolir las fronteras, pueden convertirse en artistas (Gorbachov, actor de *¡In weiter Ferne, so nah!*, se presenta de hecho como un ángel encarnado que lucha por abolir las fronteras. Su acción política permitió la caída del Muro). Los individuos, en cambio, los recrean, reviviendo artificialmente el pasado, como el héroe de *Goodbye Lenin*.

Por tanto, podemos transgredir los límites de lo inhumano. Parece que los artistas tienen la capacidad de moverse en varios mundos, como los marineros de los que hablaba Platón: "están los muertos, los vivos y los que se hacen a la mar". El ángel y la cámara del artista tienen el poder de traspasar los muros, de derribarlos o de proponer fuertes símbolos. Recordamos la imagen de Rostropovich tocando a Bach con el violonchelo cuando cayó el Muro de Berlín en noviembre de 1989. Sin embargo, esta libertad del artista es más una cuestión de deseo (el título de la película en francés) que de realidad. Como en cualquier rodaje, y más aún teniendo en cuenta el contexto político de la época, el director tuvo que obtener autorizaciones. Él mismo se encontró con el grado de frontera 1^{er} en la película. Poco después de disparar, el Muro cayó.

Así, la figura del artista es predominante en estas dos películas. Son itinerantes, hijos de la pelota, como la troupe del pequeño circo en *Der Himmel über Berlin*. Los baladistas, los viajeros, juegan por definición con las fronteras. Habría que añadir el equipo de rodaje de la película incrustada, ya que el cine es internacional. A la presencia de los ángeles se añade la del poeta Homero, que, como Peter Falk, vuelve en *¡In weiter Ferne, so nah!* y que ahora desea escribir una epopeya de la paz.

La hermosa película de Wenders es premonitoria. Presagia la caída del Muro dos años después. Wenders nos invita, al igual que su cámara, a cruzar las fronteras. En su libro, pone en escena dos figuras mediadoras, el ángel y el artista. Por un lado un anciano, la eterna imagen de Homero, por otro un joven trapeceista. Pero, al igual que los ángeles, los artistas no se limitan a dos figuras emblemáticas. Los actores, que son ángeles que han decidido encarnarse, o figuras de la escena musical underground, se codean con los enjambres de ángeles que pueblan la película. Con su cámara, Wenders, como el deseo de su personaje, dibuja las

primeras líneas de una epopeya de la paz. *Amor vincit omnia*. El deseo puede hacer cualquier cosa, incluso abolir las fronteras.

4. Bibliografía

Frontera y cine

- Epinoux, E., Florès-Lonjou, M., Lefebvre, V. (dir.), *Frontière(s) au cinéma*, Mare & Martin, 2019.
- Grunert A. (dir.) *L'écran des frontières*, Cinémaction n°137, Corlet, 2010.
- Maury, C., Ragel, P. (dir.). *Filmer les frontières*, Presses universitaires de Vincennes, 2016.
- Mekdjian, S., «Les apports du cinéma à une (géo-)graphie des frontières mobiles et des migrations frontalières», in *Annales de géographie*, Armand Colin, 2014/1-2, pp. 784-804.
- Widdis, E., «La représentation des frontières dans le cinéma soviétique des années 1930: une esthétique de la conquête», in *Le cinéma stalinien, questions d'histoire*, Natacha Laurent, (dir.), Presses Universitaires du Mirail La cinémathèque de Toulouse (PUM), 2003, pp. 111-121.

Alteridad

- Falque, E., «L'altérité angélique ou l'angélologie thomiste au fil des *Méditations cartésiennes* de Husserl», in, *Laval théologique et philosophique, Phénoménologie de l'ange*, vol. 51, n°3, octobre 1995, pp. 625-646.
- Levinas, E., *Altérité et transcendance* (texte de 1960-1970) Emmanuel Levinas, Le livre de poche, Biblio Essais, 2006.

*Representación de nuestras fronteras políticas
y lingüísticas en el largometraje
de ficción español actual*

Antonia Bordonada Gracia

(Universidad de Zaragoza)

Basándome en el corpus de mi proyecto de tesis La representación de los extranjeros en el cine español entre 1990 y 2016 y el reflejo de su habla como E/L2, dirigido por las doctoras Carmen Peña y M^a Antonia Martín Zorraquino de la Universidad de Zaragoza, me he ocupado en esta comunicación de las asociaciones temáticas y las hablas caracterizadoras de los personajes en los largometrajes de ficción españoles actuales que incluyen de forma explícita y relevante para la trama, una frontera con nuestros vecinos: marroquíes, portugueses, franceses e ingleses (Gibraltar).

Tradicionalmente, en el cine, la frontera³⁵ se ha asociado a conflictos políticos bélicos, policía corrupta, inmigración ilegal y delincuencia. También suelen estar imbricados en las tramas los amores transfronterizos, sin que la diferencia de lenguas implique dificultades para el amor³⁶. La representación física de las

³⁵ Un filme emblemático de frontera en la cinematografía española es *Río abajo* (José Luis Borau, 1984), ambientada en el paso fronterizo mexicano de Nuevo Laredo y el Río Grande, el tráfico continuo de ilegales, la prostitución, la delincuencia y la corrupta Border Patrol, sin que falte la problemática pareja mixta de enamorados. Las lenguas en contacto son el inglés y el español como signos de identidad de los dos lados de la frontera que conviven en ese gran burdel. Se alude a ello en varias ocasiones como cuando el nombre del joven policía protagonista novato, Jack, le parece un ruido ("el chacachá del tren") a la protagonista prostituta, encarnada por Victoria Abril, que aprenderá inglés con un traductor parlante, popularizado en los 80.

³⁶ Más adelante comentamos amores románticos truncados y transfronterizos con Francia, haciendo honor a su capital "la ciudad del amor". En contraposición, los amores de los filmes de frontera con Marruecos y Portugal tienen tintes más dramáticos.

fronteras en el cine aparece frecuentemente en el viaje o trasiego por negocios más o menos legales a ambos lados de la frontera política. La simbolizaran, además del mar con Marruecos: aeropuertos, aduanas, trenes, carreteras e incluso el motor del avión, que sin verlo, nos transporta a la protagonista a Francia en *Entre vivir y soñar* (Albacete y Menkes, 2004).³⁷

Veremos aquí las problemáticas que caracterizan a cada una de las fronteras con nuestros vecinos, así como la representación en los largometrajes de ficción españoles del siglo XXI de la imagen que los españoles tenemos de nuestras relaciones pasadas y presentes con estos "otros" que nos limitan y definen, geográfica y culturalmente, caracterizadas también por los juegos de poder del lenguaje.

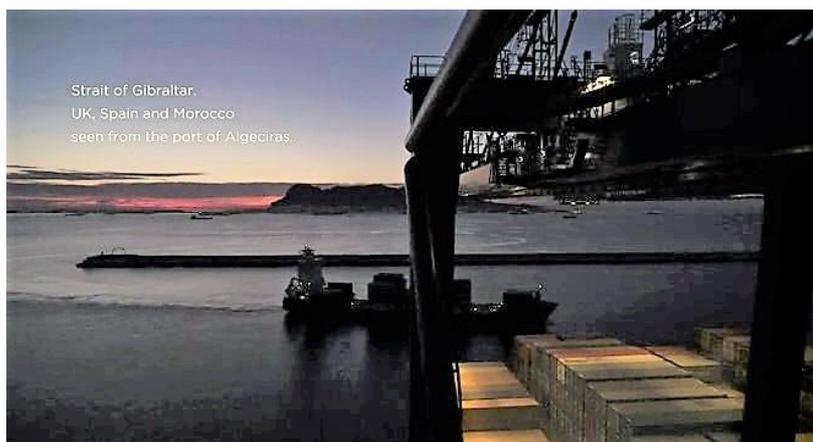


Figura 1. Fotograma de *El Niño* (Daniel Monzón, 2015).

1. MARRUECOS

En las películas con frontera con Marruecos son temas predominantes la trata de carne (paso de ilegales), el tráfico de drogas y la problemática de los hijos tenidos fuera del matrimonio.

³⁷ Como en *Historia de un beso* (José Luis Garci, 2002), que enmarca el filme; o en *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), con el protagonista que pierde el tren para exiliarse y la vida en el andén.

1.1. Al otro lado del mar

El mar Mediterráneo es una frontera natural históricamente simbólica entre dos mundos. Unas cuantas películas de las que nos vamos a ocupar inician la trama con una estampa de ese otro mundo, en este caso Marruecos; siendo las dos orillas del mar que nos separa, el Estrecho de Gibraltar, el protagonista contextualizador privilegiado.³⁸

El Niño (Daniel Monzón, 2014) comienza con una vista panorámica de la frontera marítima con Marruecos y El Peñón de Gibraltar desde el puerto de Algeciras.

En Tánger (Juan Madrid, 2003), el film se inicia con un rap que reivindica la igualdad de los seres humanos y denuncia la discriminación por sus diferentes lenguas y color de piel, con una vista de la ciudad al fondo. Se centra en los negocios del padre biológico español del protagonista marroquí que trafica con inmigrantes ilegales y que al final del filme aparece en el aeropuerto repudiando tales chanchullos y tal padre desnaturalizado.

En el comienzo de La ignorancia de la sangre (Manuel Gómez Pereira, 2014), asistimos al entierro en Marruecos del abuelo de Yacub (Alberto San Juan), el coprotagonista marroquí, el filme se cierra con su propio funeral tres años después tras inmolarsse en un atentado marítimo.

Kasbah (Mariano Barroso, 2000) se inicia con el hijo ilegítimo del jefe despidiéndose de la cantera en Marruecos donde ha trabajado unos años y preparando el viaje para volver a Madrid. Los problemas empiezan con la policía aduanera a la que da sus datos, haciéndose responsable del coche de lujo (un Jaguar) de la hija del jefe que se ha fugado de casa porque está enamorada de un joven marroquí.

Al tratarse de la frontera con Marruecos el tema de la entrada ilegal de inmigrantes, de actualidad desde la entrada de España en la Unión Europea y el reguero de muertos que sigue provocando, es tratado en bastantes filmes, con protagonistas no solo de origen marroquí sino africano en general y, sobre todo, subsahariano.³⁹

³⁸ Emplazamiento de las míticas Columnas de Hércules, frontera del mundo conocido para los griegos en la antigüedad y estratégico en el presente.

³⁹ La dificultad para los africanos inmigrantes ilegales comienza en los pasos fronterizos del recorrido por África para llegar al Estrecho, no tienen “papeles” para pasar a Europa y esa peripecia se refleja bien en *14 km.* (Gerardo Olivares, 2007), en la que los protagonistas recorren Mali, Níger, Argelia y Marruecos. La dureza del camino, los robos a esos ilegales, las violaciones, el secuestro, el esclavismo y todo tipo de atropellos y muertes sufridas son “pruebas” que desequilibran (“Síndrome de Ulises”), como se refleja en *Náufragos* (Pedro Aguilera, 2014) con el subsahariano ilegal que necesita matar.

Las fronteras son el motivo que origina estas películas, pero cruzarlas es solo un paso del periplo de sus protagonistas, pertenecerían al subgénero de migración, que se considera inaugurado en la filmografía española con protagonista africano con *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), en la que el mar como frontera enmarca la trama y es protagonista. *Alou* (Mulie Jarju), al principio del filme, coge una patera desde un barco en la que verá desaparecer a uno de sus compañeros, pero llega a la costa española. Se nos cuentan sus peripecias hasta que la policía lo expulsa por indocumentado y al final del filme su retorno en patera a España donde ha decidido hacer su vida, como le explica a su padre. En este nuevo paso en patera ya encuentra a un conocido y habla español, lengua que ignoraba completamente en su primer viaje.

Los muertos en pateras marroquíes, víctimas ilegales, son los protagonistas de *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008). Los cadáveres de los adolescentes ahogados son llevados a su pueblo marroquí por Martín, un español que trabaja en la morgue. Las dificultades administrativas para pasar la aduana son proverbiales, recordemos el Jaguar de la española en *Kasbah*.⁴⁰



Bwana (Imanol Uribe, 1996) transcurre en la misma playa de llegada de una patera naufragada, el filme termina con el protagonista corriendo desesperadamente para escapar de la muerte, imagen impactante del filme. El último filme español de migración sería *Adú* (Salvador Calvo, 2020), con tres menores subsaharianos sin papeles y sus diferentes suertes, cruzando fronteras hasta España. Un tipo de inmigración inusual sería el proveniente de Francia, buscando la vida en la naturaleza, ilustrado en *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022). Películas españolas de migración marroquí “sin papeles” serían *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Saíd* (Llorenç Soler, 1998), o *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2002).

⁴⁰ Tampoco los marroquíes que retornan a su país están libres de dificultades aduaneras como le ocurre al jornalero agrícola con su tractor en *El rayo* (Fran Araújo y Ernesto de Nova, 2013).

Figura 2. Cartel de *El Niño* (Daniel Monzón, 2015).

1.2. Narcotráfico y corrupción policial en la frontera con Marruecos. Negocios delictivos y abuso de poder, en el pasado y en el presente

En todas las películas que vamos a tratar se representa la frontera asociada a su cruce ilegal, la criminalidad o los negocios delictivos. Son thrillers con representación de actividades de españoles mafiosos y relacionados con Marruecos, implicaciones con grupos neonazis e integristas musulmanes, corrupción política y policial, secuestros y tráfico de drogas y de personas.

En *Tánger* el hijo marroquí ilegítimo de un mafioso español se va a incorporar al negocio de la familia española, pero encuentra un grupo neonazi, con asesino psicópata incluido, que liquida las cuentas pendientes de la empresa dedicada a la trata de "carne" (cobran por la entrada de ilegales y las mujeres son seleccionadas para la prostitución).

En *La ignorancia de la sangre*, encontramos explotación sexual, mafia rusa, extorsión, secuestros, arreglos de cuentas y terroristas integristas musulmanes. El coprotagonista hispano-marroquí es un confidente policial. Dirigida por Manuel Gómez Pereira, se trata de una adaptación de Nicolás Saad, a partir de una novela de Robert Wilson.

El Niño, cuenta con la actuación de Jesús (Luis Tosar), como policía español conciencioso e insobornable que no dudará en desenmascarar a Sergio (Eduard Fernández), su compañero corrupto. Otro de los protagonistas es el contrabandista conocido como El Niño (Jesús Castro), que tendrá una relación amorosa al otro lado, con Amina (Mariam Bachir). El mar del Estrecho y Gibraltar son los territorios de las actividades de estos narcotraficantes marroquíes, españoles, ingleses y rusos. Destaca también en este thriller, "el Inglés" (Ian McShane), capo que goza de inmunidad para la policía española cuando cruza la frontera a Gibraltar y la aparición de la mafia rusa que sustituirá al Inglés, colgado en un puente al final del filme.

En *Neckan* (Gonzalo Tapia, 2014), Santiago (Pablo Rivero), es un joven letrado español que viaja a Tetuán en 1956, cuando las autoridades españolas están cediendo el mando a Marruecos, ultimando la descolonización. Santiago ha recibido el encargo de un cliente que le pide una investigación que resultará reveladora de sus propios orígenes ya que es un hijo robado a los padres asesinados durante el Golpe de Estado del 36 en Tetuán y había sido criado como hijo por uno de los responsables de esa matanza. Plantea la problemática del secuestro de niños y las filiaciones conflictivas, asunto, este último, también

presente en las tres películas anteriores.

1.3. La segunda familia en África. Marruecos e hijos "ilegítimos"⁴¹

Está de trasfondo el pasado colonial, déspota y machista de los protagonistas españoles que tuvieron puestos de poder en Marruecos. Los personajes de origen marroquí tienen en ese país a su familia y el sentimiento de haber sido abandonados y traicionados por sus padres biológicos españoles.

Resaltaremos que, en estos thrillers con frontera con Marruecos, los hijos ilegítimos de aquel pasado son hombres jóvenes que viven con una filiación problemática y deben tomar decisiones sobre su origen y los delitos y abusos de sus progenitores.

En *La ignorancia de la sangre*, Yacub (Antonio de la Torre), el marroquí coprotagonista, bilingüe, que vive ahora en Sevilla como espía, es de padre español, pero se ocupó de él el abuelo marroquí. Su conflictiva identidad lo conduce a inmolarse en un atentado para impedir que su propio hijo en Marruecos sea captado por integristas terroristas.

En Marruecos vive un español africanizado, Rodrigo, coprotagonista en *Kasbah*. La aventura comienza en el control policial del aeropuerto de Tánger con Alix (Natalia Verbeke) una joven, cuya desaparición moviliza en su búsqueda por el sur de Marruecos a Mario (Ernesto Alterio), "hombre de confianza" de la empresa de su padre, Don Víctor (Adolfo Fernández), y hermanastro ignorado de la desaparecida. Mario lleva cinco años trabajando en Marruecos y lo siente como una condena, porque nunca quiso estar allí "ni de turismo". Don Víctor ha contratado para encontrar y vengar a su hija a un español africanizado, Rodrigo (José Sancho), que trabaja en el despiece de carne y parece destinado a llevar una cruzada personal cual Cid campeador. Se representa con un ramalazo de locura, fruto quizás del trauma que le supone ser hijo de española y "moro" y de su pasado legionario, cuyo símbolo lleva en una cadena al cuello. Se muestra capaz de pasar a cuchillo a quien haga falta, de hecho, nos muestra un cordel lleno de orejas de "Moro" y asistimos a su intento de cortarles las orejas a los ladrones

⁴¹ "Concubinato e hijos naturales", se trata de un tema que estaba de trasfondo en todo el cine ambientado en la época colonial, no solo en Marruecos. Ambientada en Guinea, recordemos, la exitosa *Palmeras en la nieve* (Fernando González Molina, 2015), adaptación de la novela del mismo nombre de Luz Gabás, o las series *El tiempo entre costuras* (2013-2014), adaptación de la novela de María Dueñas de 2009 y *Dos vidas* (2021-2022), creada por Josep Cister Rubio, emitida por RTVE. Las filiaciones problemáticas son centrales en estas películas, con la implícita crítica del colonialismo y las dobles familias, que sobre todo en África, formaban los hombres allí destinados por motivos oficiales o comerciales.

marroquíes del coche de Mario que es también el hijo no reconocido sobre el que recaen todas las sospechas por venganza del abandono en que lo ha tenido don Víctor. Como en los demás thrillers comentados de fronteras con Marruecos, los dos protagonistas tienen una filiación problemática, y su vida está marcada por ello. Rodrigo, como en *La ignorancia de la sangre*, se suicida, esta vez quemándose vivo al confrontarlo Mario directamente a esa realidad. Mario no quiere saber nada más de tal padre (que al creerlo responsable de la desaparición de su hija “legítima” le ha llamado “hijo...de...puta”). Como en *Tánger*, los hijos “bastardos” (que el entorno más próximo no evita calificar de tal, en alternancia con “hijo de p.”) terminan por repudiar a los progenitores “culpables” de sus vidas en crisis de identidad.

Estos hijos de parejas mixtas, son considerados “moros” entre los españoles, de alguna manera “enemigos” por el peso de expresiones estereotipadas como “no hay moros en la costa” que evocaban los ataques de piratas berberiscos en la costa española (siglos XVI y XVII).⁴² El caballero don Quijote (Manuel Gutiérrez Aragón, 2001) retoma *El Quijote*: “han entrado infinitos enemigos en la ínsula” cuando el gobernador de la ínsula Barataria debe defenderla de los ataques berberiscos, esta vez simulados, como verdaderos demonios enemigos”.⁴³ La lucha interior entre estas dos identidades que parecen irreconciliables podría explicar la repudiación del progenitor de aquellos amores mixtos y los dramáticos finales.

1.4. Amores mixtos

Los matrimonios mixtos pueden ser interraciales, interculturales o interreligiosos. En el Derecho musulmán el matrimonio entre una mujer musulmana y un hombre no musulmán no es válido. Los amores entre españoles y marroquíes

⁴² Los apodosos o alusiones a la nacionalidad o la raza generan otredad y discriminación, son estereotipos de uso generalizado y rica funcionalidad no solo para caracterizar al aludido sino al contexto en que se profiere (más o menos injurioso). Son considerados expresiones xenófobas. “Moro” es un término coloquial para referirnos a los magrebíes y tiene su origen en el antiguo reino de Mauritania. También alude a la “morenez”, por lo que se aplica en ocasiones a otras procedencias “de color oscuro”. Aunque se pueden encontrar usos no despectivos, la alusión a rasgos o procedencia no es habitualmente lo que se quiere expresar con “moro”, sino una serie de estereotipos negativos. El amigo de origen marroquí de *El Niño* se autocalifica irónica y burlescamente en una ocasión como “puto moro mierda”, retomando las tópicas palabras del otro “compi” (dichos en broma, intenta convencerlo “El Niño” para relajar tensiones).

⁴³ *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2ª parte, cap. LIII, ed. Digital Clásicos Hispánicos. Centro virtual Cervantes.

son representados tan conflictivos como las relaciones entre ambos países fronterizos. Los personajes se mueven en el filo de la delincuencia y la ilegalidad, tanto en el pasado en Tánger y La ignorancia de la sangre (con mujer e hijo marroquíes abandonados) o Kasbah (con Rodrigo, de padre marroquí repudiado), como entre los jóvenes (implicados en contrabando) en Kasbah y El Niño. Sin amores transfronterizos con final feliz.

Estos amores mixtos están compuestos de hombre español y mujer marroquí cuando están ambientados antes de la democracia como en Sé quién eres (Patricia Ferreira, 1999). Los que transcurren en la frontera, como en El niño, siguen manteniendo esta pauta. A partir de los años 90 se refleja en el cine español el cambio demográfico en España y la abundante entrada de inmigrantes marroquíes hombres. Largometrajes de ficción españoles con parejas mixtas española-marroquí serían Saíd (Llorenç Soler, 1998), Susanna (Antonio Chavarrías, 1996), El faro (Manuel Balaguer, 1998). Destaquemos que por diferentes motivos estos largometrajes no tienen un final feliz.⁴⁴

1.5. El árabe. Estrategias lingüísticas para la comprensión externa/interna (del espectador y de los personajes)⁴⁵

Es relevante señalar la aparición de la lengua árabe con función ambientadora del contexto marroquí en el que transcurren algunas escenas. El árabe tiene una función “extrañadora”, designa a un “otro” que a pesar de la proximidad geográfica viene de otro mundo, del que se desconfía y que no se puede comprender completamente. Los personajes de origen marroquí son bilingües, hablan perfectamente español y cuando son protagonistas, sin acento; pero en cambio los españoles no hablan árabe. En Kasbah, los marroquíes, por ejemplo, también chapurrean palabras en francés.

1.5.1. Bilingüismo

La comunicación con los españoles se produce con fluidez, pero es desigual puesto que el bilingüismo solo se da en los personajes marroquíes, y la comunicación será en la lengua no materna, el español en interacciones. También

⁴⁴ Excepcionalmente, *El penalti más largo del mundo* (R. García Santiago, 2005), sí tiene un desenlace feliz, aunque lo hace desde la comedia.

⁴⁵ Coronado M. L. (2015). *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Autónoma de Madrid. Ver capítulo 7.4.5 (p. 441).

señalaremos que la incompreensión de la lengua árabe tampoco es una traba en asuntos amorosos, por ejemplo, en *El Niño*, el protagonista tiene amores con la hermana del jovencito con DNI algecireño y de origen marroquí (que cruzó la frontera de niño, es perfectamente bilingüe e introduce a los protagonistas españoles en el contrabando de estupefacientes) aunque no se debe al bilingüismo de ambos, sino al de la joven marroquí.

Los protagonistas marroquíes de estos filmes hablan perfectamente el español (en *El niño*, *La ignorancia de la sangre* y *Tánger*). En las conversaciones con los españoles siempre se utiliza el español, marcándose así una desigualdad respecto al interlocutor que habla en su lengua materna. Cuando los marroquíes no son bilingües este desequilibrio es aún mayor, profusamente ilustrado en *Kasbah*.

1.5.2. Árabe y bereber

Hablan en árabe, por ejemplo, en *El Niño* cuando los personajes marroquíes, traficantes y delincuentes sin escrúpulos están en su lugar de reunión entre ellos y llegan los españoles, amigos del camello marroquí, a proponerse como contrabandistas de estupefacientes. La función del árabe aquí es la de una lengua secreta, de exclusión del otro, como los dos bereberes que roban y agreden al protagonista de *Kasbah*.

Abdul (Jorge Perugorria), el protagonista de *Tánger*, es de lengua materna bereber y se produce una relación amistosa con la camarera de un bar frecuentado por la familia española. En un momento determinado recuerdan una nana cantada en bereber por sus madres cuando eran bebés, señalando el cambio de código al bereber, su adscripción a un grupo étnico-cultural, perteneciente a un “nosotros” íntimo.

1.5.3. Mediadores

En *Retorno a Hansala*, el protagonista español que trabaja en el tanatorio, Martín (José Luis García Pérez), irá a Marruecos con Leila (Farah Hamed), la hermana de uno de los adolescentes ahogados en las pateras cuyo cuerpo han llevado al depósito de Algeciras. Leila trabaja en la lonja y se desenvuelve en español, resultará imprescindible para la comunicación de Martín con los marroquíes y las gestiones hasta Hansala. La estrategia para la comprensión con la gente de los pueblos de donde provienen los chicos de las pateras ahogados es la labor de "mediación" de Saíd (Adam Bounnouacha) un jovencito que habla algo de español y que lo acompaña en sus gestiones; al final de la película *El chaval*, ha cogido una patera en secreto, llega a buen puerto y Martín volverá a verlo ya en

Algeciras. En las escenas que transcurren en Marruecos en *La ignorancia de la sangre*, por ejemplo, Yacub y su hijo Abdulá (Hamza Zaidi) hablan naturalmente en árabe y están subtituladas. Otra estrategia de comprensión (interna y para el espectador) de la lengua árabe en este filme es el rol de traductor que tendrá el propio hijo del coprotagonista marroquí cuando su amigo policía va a Marruecos, a su entierro, e intenta desenmascarar al culpable de implicar al hijo de su amigo con el integrismo musulmán.

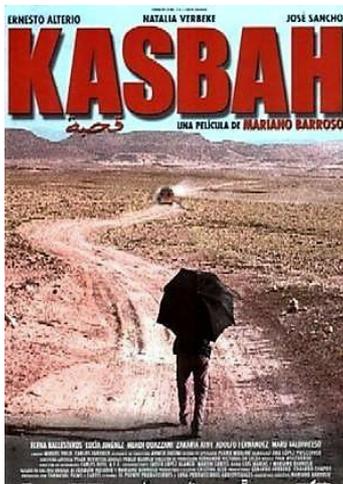


Figura 3. Cartel de *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000).

En *Kasbah*, (lenguas: español, inglés, árabe marroquí y bereber), la estrategia lingüística para la comprensión fluida con los personajes del mundo rural marroquí por parte de Mario, que no habla la lengua, y del espectador, es su acompañante bilingüe Brahim (Mohamen Mehdi Ouazanni), al corriente de la recompensa ofrecida por don Víctor, un marroquí que va a casar a su hija y que consigue convencer a Mario de que la joven que busca y su coche, un “Jaguar”, han pasado por esa carretera y van destino a Mauritania, ruta que le interesa para llevar a su mujer, su hija y un montón de paquetes para su boda. Brahim habla perfectamente español, comete un solo error que corrige Mario cuando habla de “mundo tercero” en lugar de “Tercer Mundo”, en una interlengua prácticamente de nivel C.

Los demás personajes marroquíes de *Kasbah* no tienen tal fluidez ni vocabulario y hablan entre ellos en árabe o en bereber, representando el panorama lingüístico más realista y menos monolítico (sobre todo cuando no quieren que los comprendan los españoles), aunque todos consiguen entenderse en español en sus interlenguas (lengua secreta) con Mario y engañarlo, por ejemplo, cuando la

pareja de bereberes que se ha presentado diciendo que no son como los demás marroquíes porque ellos no mienten, le roban el coche.



Figura 4. Cartel de *Taxi a Gibraltar* (Alejo Flah, 2019).

Sobre películas ambientadas en Gibraltar he seleccionado una comedia de aventuras *Taxi a Gibraltar* (Alejo Flah, 2019), que trata de la búsqueda de un cargamento de oro perdido en unas galerías subterráneas en el Peñón, con aduaneros "llanitos" graciosos en la Línea. Me parece relevante por la representación lingüística del llanito (*pidgin* de la zona). Es una fantasía chistosa que nos recuerda esta colonia del Reino Unido en la Península Ibérica.



Figura 5, Fotograma de *El Niño* (Daniel Monzón, 2016).

La otra película en la que Gibraltar tiene un papel relevante es la ya comentada en la sección dedicada a la delincuencia en la frontera con Marruecos y se trata de *El Niño*, con un capo inglés que controla el tráfico de estupefacientes en el Estrecho con ayuda de un policía corrupto y su final ahorcado en un puente. Este personaje, naturalmente, habla en su idioma, inglés, también cuando pasa a Algeciras, que es el centro de operaciones del capo inglés y el punto de entrada de la droga que controla, usando Gibraltar como lugar de protección, legal ya que la policía española no tiene jurisdicción al pasar esta frontera.

2. PORTUGAL⁴⁶

Más conocida como "La Raya", por su facilidad de paso, sobre todo entre los vecinos...

2.1. Thrillers en la frontera portuguesa

Los temas recurrentes de los *thrillers* en la frontera con Portugal son el proxenetismo, las relaciones abusivas con "las queridas" y la delincuencia (corrupción, mafias, caciquismo...).⁴⁷

⁴⁶ Reciente está el estreno de *As bestas* (Rodrigo Sorogoyen, 2022), se narra la vuelta a un mundo rural de una familia francesa, en la frontera galaico-portuguesa.

⁴⁷ Recordemos aquí la serie *Sequía* (creada por Joaquín Llamas y Arturo Ruiz Serrano), emitida por RTVE en 2022, con ocho episodios y como es habitual en las

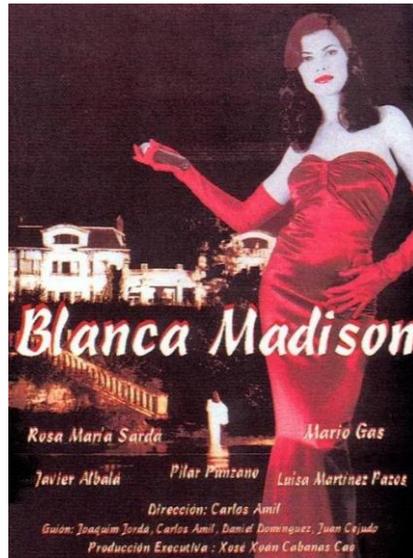


Figura 6. Cartel de *Blanca Madison* (Carlos Amil, 2000).

Blanca Madison (Carlos Amil, 2000) comienza con un taxi que transporta a cuatro mujeres desde Portugal a su nuevo hogar en un “puticlub” gallego. Es de noche, está lloviendo y el ambiente de cine negro está servido, una de ellas tiene 13 años y es rápidamente captada por el proxeneta para su uso personal. Las chicas hablan español, demasiado bien y sin acento para no resultar un poquito forzado. En la película se habla, según IMBD, solamente español.

Inferno (Joaquim Leitao, 1999), una coproducción entre Portugal y España, en la que se habla portugués, gallego y español. Los personajes hablan en su idioma (español o portugués) y son comprendidos por los demás, también es verdad que siendo un thriller y con armas en la mano los mensajes son bastante claros y no hacen falta muchas palabras. Señalaremos que uno de los traficantes españoles se burla del habla de un portugués, es decir de la lengua portuguesa, en particular por la diferencia de los sonidos interdental o alveolar sordos: “c/s” con el español.

películas ambientadas en La Raya, de género dramático o *thriller*. Es trilingüe, y se habla español, gallego, y portugués. Se trata de la colaboración entre Daniela Yanes (Elena Rivera), una policía española y Hélder (Marco D’Almeida), un policía portugués, para la resolución del caso de unos cadáveres hallados en la frontera y cuya investigación molesta a Luis Barbosa (Guilherme Filipe), un influyente terrateniente de la zona.

Es un buen ejemplo del uso de las representaciones cinematográficas de las lenguas para mostrar la identidad de los personajes, simbolizada por ella. Señalando a su vez, el predominio de traficantes españoles o excombatientes en Angola portugueses cuando usan su lengua materna.

En *Todo es silencio* (José Luis Cuerda, 2012), Fins (Quim Gutiérrez) regresa al pueblo de su niñez como investigador policial. Conoce las dinámicas y a los delincuentes (tráfico de tabaco y luego de drogas y prostitutas) desde la infancia, con la que él mismo tiene una deuda pendiente, pues perdió a su padre pescador por la miseria y la presión que le llevo a utilizar dinamita para pescar los peces y que se llevó también su vida. En la frontera gallega con Portugal, cuando Mariscal (Juan Diego), el capo del pueblo tiene problemas con la ley, pasa La Raya donde "se veía muy bien la televisión española" y está como en casa, aunque escondido discretamente. Un guion de Manuel Rivas.

En *El mal del arriero* (José Camello Manzano, 2014) se incide en temas como el caciquismo y trata de mujeres, con aberraciones como la cacería de hembras humanas incluida. La criada de la casa en la finca es una mujer mayor portuguesa que asiste, cómplice con su silencio, a los desmanes criminales de los invitados a las cacerías.

En *Sombras de una batalla* (Mario Camus, 1993) y con un amor transfronterizo en ciernes dificultado por la historia como etarra de ella y como contratado por el Gal de él, la frontera vuelve a ser invisible ya que Ana (la protagonista interpretada por Carmen Maura) hace su vida como veterinaria a los dos lados de la frontera, Braganza / provincia de Zamora.

2.2. Cruzando fronteras

Algunas películas se ambientan en el camino y tienen como objetivo llegar y pasar la frontera, todo transcurre durante el camino. Es el tema de *Sud express* (Chema de la Peña y Gabriel Velázquez, 2005), un drama que se desarrolla en el tren, Bayona-Irún-Lisboa, con personajes que hablan francés, árabe, portugués, español y vasco. Se trata de una coproducción hispano-portuguesa.

Por carretera podemos citar *Lisboa* (Antonio Hernández, 1999), que nos narra el objetivo de Berta, interpretada por Carmen Maura, llegar a Lisboa intentando convencer a Joao, interpretado por Sergi López, un comercial portugués, para que la lleve con su coche. Una vez más, la motivación de este viaje es la corrupción empresarial y la venganza, es realidad, un *thriller*. Joao, el comercial portugués que la lleva en su coche, y Berta, perseguida por su marido corrupto y asesino, su padre e hijos. La protagonista, es una cuarentona elegante que quiere hacerse con

la documentación incriminatoria de los desmanes de su marido que ha corrompido a los hijos. Al morir su amante portugués, a su vez socio de su marido y amante de su hija sin ella saberlo, le ha dejado en herencia una llave con la documentación necesaria para vengarse de su marido y denunciarlo.

Lobos sucios (Simón Casal, 2015) está ambientada en un pueblo con minas de wolframio y prisioneros republicanos que las trabajan en la frontera con Portugal. Se recuerda la ayuda a judíos, durante la Segunda Guerra Mundial, a pasar al otro lado para escapar de la persecución nazi.

2.3. Estereotipos: amores y suicidios ⁴⁸

Un rasgo peculiar de la frontera portuguesa representada en el cine de frontera es el final trágico de los protagonistas, dos de las películas señaladas, *Blanca Madison* y *Lisboa*, terminan en suicidio. La vida afectiva de las dos protagonistas femeninas, tanto en el caso de la cantante de cabaret, que se lleva con ella al antiguo proxeneta que la introdujo en la profesión, como en el de la señora burguesa que descubre la muerte y traición de su amante, perdiendo así también información necesaria para vengarse del marido.



Figura 7. Fotograma de *Blanca Madison* (Carlos Amil, 2000).

⁴⁸ Estos abusos afectivos, como las filiaciones problemáticas de los filmes ambientados en Marruecos (Yacub en *La ignorancia de la sangre* y Rodrigo en *Kasbah*), comparten la muerte por fuego.

Lisboa termina con la muerte de la protagonista como ocurre en *Blanca Madison*, también en la frontera con Portugal y en un ambiente prostibulario, aunque esta última, apodada Blanca Madison, interpretada por Pilar Punzano, se lleva en su suicidio al causante de sus desgracias, lanzándose al puerto en el coche que ella conduce.

Como hemos visto tanto la frontera con Portugal, como con Marruecos comparten el tema de la delincuencia, la corrupción, el proxenetismo, las mafias y los trágicos finales.

2.4. En tierra de nadie. El tiempo detenido

Mami Blue (Miguel Ángel Calvo Buttini, 2010), ambientado en la frontera portuguesa, al lado del pantano donde vive Mario (David Fernández), un hippie trasnochado, en una casa en ruinas abandonada 20 años antes. Se hace pasar por inglés e imita el acento inglés, pero pronuncia en español cambiando el orden de las palabras, para que lo dejen en paz. Chus Lampreave, es una mujer mayor que se ha escapado del asilo porque quiere ir a su casa de la infancia que es precisamente la vivienda en ruinas, ahora ocupada por Mario. Fumando unos canutos, se entienden bien, pero el hijo de la señora va a buscarla, pero la anciana quiere quedarse en esa "tierra sin ley".

En *El mal del arriero* la finca se encuentra en la frontera con Portugal y parece haberse estancado en el tiempo por su caciquismo y la gobernanta portuguesa. Alejada de miradas curiosas, es el lugar perfecto para las cacerías humanas de prostitutas. Es un *thriller* una vez más y el descubrimiento del poco valor de la vida humana en esos lares, mezclado con oscuros negocios y delincuencia. Caron (Denis Rafter), es un personaje de origen irlandés que colabora con Castro (Esteban G. Ballesteros), el español que espera encontrar qué pasó con aquella chica portuguesa a la que amó y que ha desaparecido. Recordemos también *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993) y *Suspiros de España (y Portugal)* (José Luis García Sánchez, 1994), situadas en esa tierra de nadie entre España y Portugal.

3. FRANCIA

La frontera francesa es la que más se representa en el cine actual, con gran variedad de temas: amoroso, migratorio, delictivo, de filiación o de memoria histórica.

3.1. Amores

Amores transfronterizos aparecen por ejemplo en las siguientes películas: *Entre vivir y soñar*, en la que Ana (Carmen Maura) se va a París con la esperanza de reencontrar a un primer amor de adolescencia. La frontera del idioma no es tal para la protagonista ya que ha estudiado la lengua que la acerca a su sueño, por eso queda más atenuada esa frontera física, simplemente oímos el sonido de un avión y aparecen las imágenes directamente de París, con la protagonista esperando a Jean (Alex Brendemühl) que en realidad se llama Juan y es español como ella. También en *Historia de un beso* asistimos a los amores “que no fueron” de dos generaciones enmarcadas por la llegada y partida de un tren para volver a Francia del sobrino que ha acudido al entierro de su tío, también un intelectual del que se recuerda un último amor con el que no se fue a Francia.

En *Barcelona, nit d'hivern* (Dani de la Orden, 2015)⁴⁹ se produce un reencuentro con una joven francesa de un Rey Mago que ve entre la gente desde su carroza en la cabalgata de Reyes a un amor de juventud de hace 20 años, y pasa toda la noche buscándola por los hoteles de Barcelona hasta que consigue hablar con ella, saltándose los controles de seguridad en el aeropuerto y ya en la sala de embarque. La mujer está acompañada por su marido y una niña. Cuando se cierran las puertas del avión ella se quita el cinturón de seguridad, imaginamos que, para seguir aquella historia interrumpida, más satisfactoria que la que mantiene ahora con el marido controlador y violento. Podemos interpretar esta decisión como otro regalo de Reyes y una oportunidad más para el amor, en contrapartida de tantos amores truncados en un pasado tradicional, como nos recuerda la reciente *Los europeos* (Víctor García León, 2020).

3.2. Emigrantes y turistas

En *Ninette* (Jose Luis Garci, 2005), adaptación de la popular comedia teatral de Miguel Mihura, Ninette (Elsa Pataki), hija de exiliados españoles enamora a Andrés (Carlos Hipólito), murciano de visita en París.

1 franco, 14 pesetas (Carlos Iglesias, 2006) nos recordaba la emigración de tantos españoles en los 60 y el primer paso, el trayecto en tren y los controles en las aduanas, en este caso son dos amigos en paro que van a Suiza como turistas a buscar trabajo, naturalmente no hablan una palabra de alemán. En *2 francos, 40 pesetas* (Carlos Iglesias, 2014) la familia que había emigrado vuelve a Suiza como turista y el hijo mayor como mochilero recorre los países con un amigo que

⁴⁹ Ver también en IV 4, la recuperación del recuerdo de Cecile, antiguo amor visitado por una nieta ignorada a un anciano en el mismo film.

no habla idiomas, juntándose con otros jóvenes europeos que hablan francés, alemán, italiano... Gracias a las divisas de esos emigrantes, los españoles habían empezado a elevar su nivel de vida, ahora el viaje es por placer, no para ganarse la vida.⁵⁰



Figura 8, Cartel de *Negociador* (Borja Cobeaga, 2014).

3.3. Refugio etarra

Tema de actualidad en el s. XXI y cese de la lucha armada en octubre de 2011, comunicado a la BBC. El paso de la frontera francesa como refugio es recurrente en la mayoría de estas películas, así como la lengua vasca como símbolo de su cultura caracteriza a los personajes etarras de estas películas, conformando una otredad irreconciliable.

Yoyes (Elena Taberna, 2000) profundiza en la vida de Yoyes (Ana Torrent), que fue la primera mujer dirigente etarra, y su vuelta del exilio fue considerada

⁵⁰ En este caso de la emigración de trabajadores a la Suiza de habla alemana, tiene un antecedente: *¡Vente a Alemania, Pepe!* (Pedro Lazaga, 1971), en clave de comedia dramática, con Alfredo Landa y José Sacristán que, por cierto, aparece también en otra revisión cómica de una emigración más reciente: *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015).

una traición por sus correligionarios.

Tiro en la cabeza (Jaime Rosales, 2008) nos muestra las actividades de un grupo de etarras que pasan la frontera. Recuerda el caso real del asesinato de dos Guardias Civiles en Las Landas francesas.

Negociador (Borja Cobeaga, 2014), intenta, en tono de comedia, contarnos la historia de Manu Aranguren, interpretado por Ramón Barea, el interlocutor del gobierno español en las negociaciones con ETA. La lengua, vasca o española, en la que se van a comunicar constituye un punto de fricción que exigirá la participación de una traductora al inglés que usa el mediador anglófono en las reuniones, que transcurren en un hotel en Francia próximo a la frontera, entre 2005 y 2006.

GAL (Miguel Courtois, 2006) trata sobre la guerra sucia gubernamental contra ETA, con la contratación de mercenarios franceses, italianos y portugueses.

El Lobo (Miguel Courtois, 2004) nos aproxima a un infiltrado en ETA, la historia de Txema (Eduardo Noriega). Amaia (Mélanie Dutuel) es una joven francesa (bilingüe en español con acento francés) está también de meritoria, como Txema, para entrar en la organización.⁵¹

3.4. Filiaciones. Hijos y progenitores desaparecidos al otro lado de la frontera

La frontera con Francia es escenario de algunas películas relacionadas con la dramática desaparición de progenitores e hijos, no con el tema de las dobles familias y los hijos ilegítimos, como ocurría con las que tienen como protagonistas hijos marroquíes naturales.

⁵¹ Los niños perdidos en *El vientre de Europa* (Juan Pinzás, 2017) tiene también este tema como leitmotiv.



Figura 9. Fotograma de *La próxima piel* (Isaki Lacuesta, 2014).

La próxima piel (Isaki Lacuesta, 2016) cuenta la historia de Gabriel (Àlex Monner), un chico desaparecido en la frontera pirenaica con Francia cuando la madre trabajaba en una estación de esquí y que es devuelto por los cuidadores de un orfanato francés que cuentan a su familia que cuando llegó allí no hablaba nada y que las fechas de su desaparición coincidían. Ahora, debe volver a aprender el español y el catalán. Han pasado ocho años, todos lo daban por muerto, incorporándose a la vida familiar, marcada por el misterio de su desaparición. Poco a poco, surgirá la duda de si realmente se trata del niño desaparecido o de un impostor.

En *Madre* (Rodrigo Sorogoyen, 2019), una coproducción entre España y Francia, el marido de Elena (Marta Nieto) perdió a su hijo Iván, de seis años, en una playa de Francia. Ahora Elena vive en esa playa y ha creado una relación especial con un adolescente que tiene la misma edad que hubiera tenido su hijo; el marido ha emprendido una nueva vida y ella, ahora, también. Al instalarse en Francia, su lengua es ahora el francés, la abuela se ha quedado sola en España y el hijo no aparecerá, sus últimas palabras por teléfono fueron que un hombre intentaba llevárselo, su padre lo había dejado en la playa desierta en la primera parada del viaje tras cruzar la frontera.

También ha pasado al cine el descubrimiento o la visita de hijos franceses cuya existencia se ignoraba. Películas en las que aparece una hija inesperada son por ejemplo *Barcelona, nit d'hivern*, en la que aparece una joven que llama a la puerta de un anciano y le declara que es su nieta, se trata de un hombre mayor y una jovencita que va a comunicarle la muerte de Cecile, un amor de juventud cuyo fruto es esa nieta inesperada que ahora lo visita. La joven habla muy bien español, como le dice el abuelo, ella explica que es una herencia de la abuela Cecile. El abuelo y la nieta son bilingües, comprenden y hablan francés, la

comunicación se hace en las dos lenguas de forma equitativa.

Lo mismo ocurre en *Amateurs* (Gabriel Velázquez, 2008). Una adolescente francesa se presenta en casa de Manuel en España fugada de un orfanato francés como supuesta hija ignorada por este recién jubilado que se siente solo. La representación de la interlengua de esta joven francesa va desde el desconocimiento total y la abundancia de silencio para paliarlo (también como muestra de su confusión), a poder comunicarse progresivamente, pero en poco tiempo con su entorno. La situación se resuelve positivamente gracias a esas carreras amateurs que hacen el placer de Blanca y ese segundo padre "adoptivo" aceptado, que también se llama Manuel, al que regalará el reloj de oro con el que se desentiende de ella el padre biológico.

En *Marsella* (Belén Macías, 2014), se nos cuenta como Virginia (Goya Toledo), la madre, y Sara (María León), la niña, van a buscar al padre a Marsella, pero ya ha muerto. El recorrido por carretera y autostop está lleno de peligros y la hija lo comunica a su madre de acogida hasta entonces, quien va al "rescate".

También en *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018), Chiara (Bárbara Lennie), tiene un sentimiento de abandono de sus progenitores, que han hecho una nueva vida por separado, Matthieu (Richard Bohringer), el padre, en París, quedándose ella en el hogar infantil en la frontera con Francia, en tierra de nadie, literalmente, ya que se trata del bosque próximo a una pequeña localidad.

En *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010), el niño huérfano que acaba confuso de aceptar confuso como padre al protagonista de la compañía teatral que lo ha acogido, lo perderá asesinado por un falangista en la estación de tren que llevará al grupo de cómicos, con pasaportes falsos, al exilio en Argentina.

En *Los europeos*, vuelve a aparecer la alusión a un futuro hijo sin padre ya que la francesa de la que se ha enamorado el español, durante unas vacaciones en la playa con un amigo, descuida la nota que le ha dado ella con su dirección en París, perdiéndola nada más salir el tren que se la lleva de nuevo a Francia. Es una adaptación de una novela escrita en 1960 por Rafael Azcona del mismo nombre y que está ambientada a finales de los 50, época de la apertura al turismo extranjero en España. La estación de tren es el adiós, una vez más.



Figura 10. Cartel de *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018).

3.5. Viviendo en la frontera con Francia. Los Pirineos

También en la frontera vive la protagonista del drama *La enfermedad del domingo*, en un bosque con unos padres que abandonaron el lugar y que en su juventud fueron hippies y ahora yupis. Ritos mágicos, naturaleza, despedirse de este mundo por una grave enfermedad y necesidad de la madre para que la ayude en el trance, que la abandonó de pequeña con el padre. Esta película también se enmarca entre las que tienen como temática la relación madre-hija, las filiaciones problemáticas y el consiguiente resentimiento filial y sentimiento de abandono.

El centro de la acción está en un bosque en la frontera franco-española, es un lugar mágico en el que hay una roca (de Saint Pierre) a modo de frontera simbólica, a partir de la cual la gente se pierde, también una cueva y un lago que serán elementos simbólicos del tránsito a la muerte, importantes en la trama.

Respecto a las lenguas, es un pueblo francés y se habla francés. La protagonista española abandonada por su madre habla francés sin acento en sus escasas relaciones con los vecinos. También habla francés un personaje caracterizado como magrebí y con un leve acento árabe y los dos progenitores de la protagonista. El padre se ha instalado en París y la madre que ha alcanzado una

alta posición social y cosmopolita, aparece hablando italiano en una cena de alto copete que da su nueva familia, ajena a ese pasado alternativo en un bosque de la frontera de aquella tierra de nadie.

3.5.1. "África empieza en los Pirineos" y "Sarracenos"

Los límites de Europa y su prestigiosa herencia cultural se encontraban en los Pirineos, según estas apelaciones francesas para España y los españoles. Magnífico ejemplo de delimitación de identidad gala y de la "otredad" con acuñación léxica incluida.⁵²

El golpe de Estado africanista, da paso a la tropa "Mora" por toda la península, después, con el régimen de Franco, esta colaboración quedará simbolizada en la guardia Mora del dictador.

Africanistas golpistas: *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), en la que se insiste en el grito de guerra de los amigos falangistas: "¡Viva la muerte!".

La Guardia Mora: *La reina de España* (Fernando Trueba, 2016), *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019) y *Madregilda*.



Figura 11. Fotograma de *Incierta gloria* (Agustín Villaronga, 2017).

⁵² Motivaciones de estas expresiones para los franceses: Por la dictadura militar de Franco, por nuestras guerras suicidas y "salvajes", de la Guerra Civil o de la Independencia, por ejemplo. Tildándonos a los españoles de "sarracenos", estereotipo xenófobo, recordaban los franceses el largo predominio árabe en la península y su profunda influencia cultural y lingüística.

La frontera simbólica entre la vida y la muerte que aparece en *Incierta gloria* (Agustín Villaronga, 2017) en la que Soleràs (Oriol Pla), un soldado protagonista español, cae en una fosa y al despertar ve a dos soldados marroquíes con sus chilabas, hablando en árabe entre ellos y con el consiguiente susto al verse en "el otro mundo" al que despierta en ese momento.

3.6. Hendaya y la Francia de Vichy

El encuentro de Franco con Hitler en Hendaya y la Francia de Vichy se reflejan en la serie *El Ministerio del Tiempo* que reconstruye el encuentro en Hendaya de Hitler con Franco en el capítulo *Como se reescribe el tiempo* (2015), dirigido por Marc Vigil. Se trata de la Frontera de la Francia ocupada con España, aunque naturalmente las lenguas de comunicación son el español y el alemán, reflejándose la imprescindible figura del traductor español del alemán en las conversaciones.

Desde la comedia esperpéntica, destacaremos el tema de este encuentro en la frontera de Hendaya en *Operación Gónada* (Daniel F. Amselem, 2000). También se alude a estas negociaciones en *Mientras dure la guerra*, (Alejandro Amenábar, 2019) representando a un Franco estratega que pretende "exprimir" a los representantes de Hitler.

3.7. Vallas y fronteras. Campos de la muerte⁵³

En el caso francés, la posibilidad de cruzar la frontera fue históricamente fundamental para la salida de los perdedores y las familias republicanas. También ha sido un leitmotiv las consecuencias del encuentro en Hendaya entre Hitler y Franco y los tratados allí negociados que determinarían la no liberación de la España franquista tras la Segunda Guerra Mundial. El trauma personal y nacional que supuso la Guerra Civil, y la Resistencia y el maquis durante la Segunda Guerra Mundial ha dificultado la producción de un mayor número de películas sobre el tema hasta fechas recientes, siendo los documentales el género que más se han ocupado de las miserias de esta guerra.

⁵³ La temática de los campos de concentración, aunque ahora en Austria, aparece en una película de cierto éxito del siglo XXI: *El fotógrafo de Mauthausen* (Mar Tarragona, 2018), en la que murieron cientos de españoles declarados apátridas por la dictadura durante la Segunda Guerra Mundial.



Figura 12. Fotograma de *Las olas* (Alberto Morais, 2011).

Cuando cruzar la frontera se convierte en una trampa que no libera, se ha convertido en un tema importante más de 70 años después de suceder los hechos. El tema queda planteado en *Las olas* (Alberto Morais, 2011), en la que Miguel (Carlos Álvarez-Novoa), ya jubilado, vuelve al campo de "refugiados" (Argelès-sur-mer) en el que estuvo en Francia durante la Guerra. Durante el viaje en coche que se avería por el camino, le asaltan los recuerdos de los republicanos españoles monte a través intentando pasar la frontera, a la llegada a la playa del campo no quedan restos. Una mujer del pueblo le dice que antes habían llegado otros españoles, que, como él, habían estado internados, no recuerda a la mujer que le muestra Miguel tras las alambradas, lo abraza y se despiden.

En *El artista y la modelo* (Fernando Trueba, 2012) los maquis estaban próximos al campo de refugiados del que se había escapado Mercè (Aida Folch), acogida como modelo en casa de Marc Cros (Jean Rochefort), un artista (escultor) que vive en el monte próximo a la población francesa y al campo de refugiados. Mercè colabora con los maquis republicanos.

4. Conclusiones

4.1. Delincuencia en la frontera: Marruecos y Portugal

En la frontera con Marruecos aparecen referencias al abuso de poder en el pasado y en el presente, en las tramas de *Tánger* o *Neckan*. También se alude a negocios delictivos como el tráfico de estupefacientes en *El Niño*, o el terrorismo

yihadista en *La ignorancia de la sangre*. Las películas de inmigración constituyen un subgénero en sí mismo, pero en contadas excepciones tienen protagonistas magrebíes, como en *Retorno a Hansala*, ya que, desde los principios, el cine español ha representado mayormente el periplo de subsaharianos que llegaban a las costas españolas en patera, véase *Bwana*, o *Las cartas de Alou*.

Me parece relevante la representación lingüística del llanito, *pidgin* de esta colonia británica en la Península Ibérica, en *Taxi a Gibraltar*. En *El Niño*, ambientada entre Algeciras, Tánger y Gibraltar, aparece un capo inglés que disfruta de inmunidad y refugio en Gibraltar.

“La Raya” con Portugal es escenario de diversos *thrillers* en los que aparecen el proxenitismo y en general, las mafias, el caciquismo y la prostitución: *Blanca Madison*, *Inferno*, *Todo es silencio* o *El mal del arriero*.

4.1.1. Personajes y sus hablas

Siguiendo los análisis de M^a Luisa Coronado⁵⁴ sobre el habla de los personajes extranjeros cinematográficos, de frontera en este caso, hemos observado las reacciones de los hablantes nativos españoles ante la interlengua de los que no hablan español nativo y es de señalar la diferencia entre los comentarios negativos o correctivos sobre el habla de los personajes marroquíes o portugueses y los apreciativos con los personajes franceses. No son muy abundantes, pero sí que podemos señalar en *Inferno* (coproducción con Portugal) las burlas del personaje español de una banda de traficantes de estupefacientes hacia el habla de un personaje portugués (Ese desprecio proviene de un grupo de malhechores indeseables a la vieja usanza y contrasta con la serie bilingüe, subtitulada al español, *Sequía* de 2022⁵⁵). El personaje protagonista de *Kasbah* también corrige el léxico de un personaje marroquí que habla el español con una fluidez prácticamente bilingüe salvo la sorprendente interferencia “Mundo tercero”.

Señalemos que la gran mayoría de los personajes marroquíes y portugueses hablan español y los españoles no hablan la lengua de estos interlocutores y además no hacen ningún esfuerzo de acercamiento lingüístico. Por sus repertorios lingüísticos asimétricos, el español es el idioma dominante, Lengua 2 para “los otros”, que quedan así caracterizados en su origen y por esa relación de inferioridad en las situaciones comunicativas monolingües con los hablantes de

⁵⁴ Óp. Cit. Coronado M. L. (2015). Véase especialmente el capítulo 7.4.5. página 441 "Las reacciones de los hablantes nativos" y el capítulo 4.3. "Grados y formas de multilingüismo" (p. 195).

⁵⁵ Creada por Arturo Ruiz Serrano y dirigida por Joaquín Llamas y Oriol Ferrer.

español como L1.

4.2. Hijos naturales en Marruecos. Desaparecidos en Francia

En las películas de frontera con Marruecos nos llama la atención que esté latente en muchas de ellas el tema de las filiaciones problemáticas: la doble familia, con mujer marroquí, en *Tánger* y *La Ignorancia de la sangre*; el padre "moro" repudiado, en *Kasbah*, película que también cuenta con un padre español, que envía al hijo ilegítimo (de madre española) a su empresa en Marruecos; sin faltar el tema de los hijos robados en *Neckan*. Todo ello puede tener de base la histórica y tópica xenofobia contra los "moros", este apelativo despectivo evoca su poligamia y su religión y ha problematizado en el inconsciente colectivo las relaciones con nuestros vecinos del sur. Estas representaciones de filiación problemática (se trata siempre de hijos varones) entrañan también una revisión crítica del espíritu colonialista, patriarcal y machista de la generación de la dictadura.

En la frontera de Cáceres con Portugal se sitúa *Suspiros de España (y Portugal)* que es un esperpento con guion de Rafael Azcona sobre el hijo natural de Amalia "La portuguesa" y los innumerables e idénticos hijos bastardos del cacique.

La frontera con Francia es escenario de algunas películas que se ocupan de la desaparición de hijos como *La protera pell* y en *Madre*, o de progenitores como en *Marsella* y *La enfermedad del domingo*; o el reencuentro de una nieta francesa y su abuelo en *Barcelona, nit d'hivern*, o la aceptación mutua de una relación paterno filial no de sangre, tras el rechazo de asumir la paternidad de la jovencita francesa el padre biológico en *Amateurs*, con guion de Blanca Torres.

Si lo ponemos en correlación con las problemáticas de la filiación en los filmes de frontera con Marruecos, observamos que mientras éstas últimas son siempre problemáticas y hasta trágicas, con la frontera francesa pueden ser de pérdida, pero también de reencuentro feliz, especialmente de jóvenes "francesitas". Estos filmes reflejan el interés de la sociedad española por esta cuestión, que tal vez tenga su origen en las traumáticas separaciones de hijos y padres durante la Guerra Civil, el exilio, los Campos de "refugiados" en Francia y la ilegitimidad de la dictadura con el posterior escándalo de los hijos robados.

Por otra parte, parece que la frontera de la cordillera pirenaica se ha convertido en un espacio natural fílmico socorrido cuando se trata de la desaparición de personajes, recordemos en este sentido el atractivo experimento de falso documental silente de *Análisis de sangre azul* (Torres y Velázquez, 2016).

4.2.1. Sobre el francés

En oposición a lo que ocurre con los hablantes de español como L2 marroquíes y portugueses, en *Barcelona, nit d'hivern*, por ejemplo, el comentario sobre el español como L2 de una francesa hecho por un personaje español, que resulta ser el abuelo de la joven, que ignoraba la existencia de esta nieta, es positivo, halagando su buen español, que ella explica por la herencia de la abuela, novia del anciano en su juventud.

El dominio del español en las interacciones con francés está más atenuado y aparece alguna situación de valoración positiva de la lengua extranjera como en *Entre vivir y soñar*, en la que se representa a una profesora de cocina, Ana, en crisis que estudia el francés para poder cumplir su sueño de amor de la infancia con un francesito a cuya búsqueda se lanza en la ciudad del amor. Notemos que ambas escenas nos retrotraen a un pasado anterior a la democracia, en el que los jóvenes franceses visitaban España de vacaciones (por relaciones familiares o turismo) y se creaban lazos difíciles de olvidar como hemos visto recientemente en *Los europeos*.

4.3. Buscar refugio en Francia

Francia, históricamente considerada la "tierra de la libertad", sigue siendo revisitada por el cine como refugio de etarras, por ejemplo, en *Tiro en la cabeza* y *Negociador*. Excepcionalmente, en el contexto de ETA y en La Raya con Portugal, no querría dejar de reseñar *Sombras en una batalla*.

También se busca refugio al otro lado de la frontera por estafas o negocios ilegales, por ejemplo, en *Trileros* (Antonio del Real, 2003) y *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016).

La frontera es lugar de separación, diferencia, límite político, e implica la ilegitimidad de su transgresión, delincuencia y violencia. La violencia máxima de la guerra, es el tema en el que se ambientan más películas españolas con escenas en la frontera francesa en el ámbito de nuestra contienda civil, siendo recurrentes: Los tratados con Hitler en Hendaya, la huida masiva de republicanos o los campos de concentración en Francia: *Las olas* o *El artista y la modelo*.

Por último, recordaré el antiguo tópico xenófobo francés de que "África empieza en los pirineos" con el grito de guerra falangista "¡Viva la muerte!" que parecía alimentarlo y el "africanismo" del "Caudillo" con su guardia mora, que quedan ilustrados desde *Dragon Rapide* a *Mientras dure la guerra*. Ese "otro

mundo” que da muerte a la República con el pronunciamiento militar del 36, simbólicamente se convierte en una amenaza para sobrevivir en la difuminada frontera entre la vida o la muerte en *Incierta gloria*.

4.4. Otras fronteras

También serían emblemáticas las fronteras y límites de los campos de refugiados de Tinduf que son representadas por ejemplo en *Wilaya* (Pedro Pérez Rosado, 2011), donde además de cubrirse, se insta a la protagonista hispano saharauí a hablar el hasaní como signo de identidad.

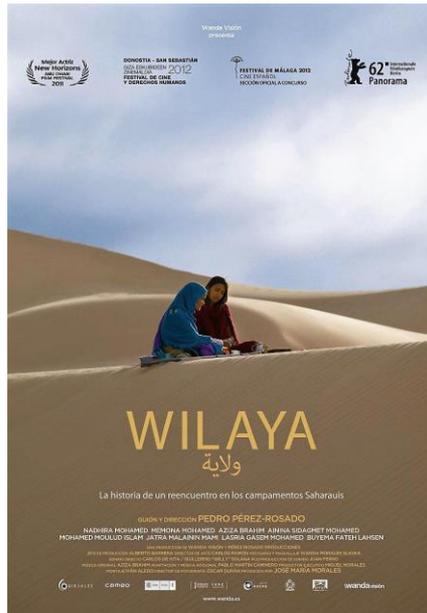


Figura 13. Cartel de *Wilaya* (Pedro Pérez Rosado, 2011).

A pesar de dar cabida a interlenguas más realistas y lenguas minoritarias como el bereber, nuestro cine sigue reflejando cierto menosprecio social por el conocimiento de la lengua y la cultura de nuestro vecino marroquí, sin embargo, la entrada en la Unión Europea y sus políticas transfronterizas están corrigiendo el desinterés tradicional por Portugal con los consecuentes intercambios y conocimiento mutuo, que conlleva en el cine coproducciones y filmes bilingües subtítulos.

5. Bibliografía

- Aguilera, P. (Director). (2010). *Naufragio*. [Película]. Alokatu S.L.
- Albacete, A. Menkes, D. (Directores). (2004). *Entre vivir y soñar*. [Película]. Rodar & Rodar.
- Amenábar, A. (Director). (2019). *Mientras dure la guerra*. [Película]. Mod Producciones, Movistar Plus+, Himenóptero, K&S Films.
- Amil, C. (Director). (2000). *Blanca Madison*. [Película]. Vici Producciones.
- Amselem, D. F. (Director). (2000). *Operación Gónada*. [Película]. Blue Legend Productions S.L.
- Aragón, E. (Director). (2010). *Pájaros de papel*. [Película]. Antena 3 Films, Versátil Cinema.
- Araújo, F. De Nova, E. (Directores). (2013). *El rayo*. [Película]. Altube Filmeak S.L., Malas Compañías P.C., Ukbar Filmes, Dosdecatorce Producciones.
- Armendáriz, M. (Director). (1990). *Las cartas de Alou*. [Película]. Elías Querejeta.
- Balaguer, M (Director). (1998). *El faro*. [Película]. Octubre Producciones S.A.
- Barroso, M. (Director). (2000). *Kasbah*. [Película]. Tornasol Films, Cartel.
- Borau, J. L. (Director). (1984). *Río abajo*. [Película]. El Imán, Amber Film.
- Calvo, M. A. (Director). (2010). *Mami Blue*. [Película]. Jaleo Films, Life and Pictures.
- Calvo, S. (Director). (2020). *Adú*. [Película]. Ikiru Films, La Terraza Films, Telecinco Cinema, ICAA, Mediaset España, Mogambo, Netflix.
- Camello, J. (Director). (2014). *El mal del arriero*. [Película]. Libre Producciones.
- Camino, J. (Director). (1986). *Dragon Rapide*. [Película]. Tibidabo Films, Radiotelevisione Italiana (RAI), RTVE.
- Camus, M. (Director). (1993). *Sombras en una batalla*. [Película]. Cayo Largo Films, Sogepaq.
- Casal, S. (Director). (2015). *Lobos sucios*. [Película]. Agallas Films, Dream Team Concept, Left Field Ventures.
- Chavarrías, A. (Director). (1996). *Susanna*. [Película]. Oberón Cinematográfica.
- Cister, J. (Director). (2021-2022). *Dos vidas*. [Serie]. RTVE.
- Cobeaga, B. (Director). (2014). *Negociador*. [Película]. Sayaka Producciones, Canal+ España, ICAA, ETB.

- Coronado M. L. (2015). *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Courtouis, M. (Director). (2004). *El Lobo* [Película]. Mundo Ficción, Castelao Productions.
- Courtouis, M. (Director). (2006). *GAL*. [Película]. Mundo Ficción, Mai Juin Productions.
- Cuerda, J.L. (Director). (2012). *Todo es silencio*. [Película]. Milou Films, Tornasol Films, Castafiore Films, Zebra Producciones, Foresta Films.
- De la Peña, C. Velázquez, G. (Directores). (2005). *Sud express*. [Película]. Artimaña Producciones S.L.
- De la Orden, D. (2015). *Barcelona, noche de invierno*. [Película]. Playtime Movies, Sábado Películas, El Terrat, Filmin, Televisión de Galicia (TVG), Barcelona Nit de Films, ICAA.
- Del Real, A. (Director). (2003). *Trileros*. [Película]. Máscara Films, Ensueño Films, Antena 3 Televisión.
- Ferreira, P. (Directora). (2000). *Sé quién eres*. [Película]. Continental, Tornasol Films, Zarlek Producciones.
- Ferrer, O. Ruiz, A. (Directores). (2022). *Sequía*. [Serie]. Atlantia Media, Coral Europa, RTVE, Radiotelevisão Portuguesa.
- Flah, A. (Director). (2019). *Taxi a Gibraltar*. [Película]. Atresmedia Cine, Ikiru Films, Sacromonte Films, La Terraza Films, AZ Films.
- Garci, J.L. (Director). (2002). *Historia de un beso*. [Película]. Nickel Odeon, Enrique Cerezo P.C., PC 29, Canal+ España, Telemadrid, RTVE.
- Garci, J.L. (Director). (2005). *Ninette*. [Película]. Nickel Odeon Dos, PC29.
- García, J.L. (Director). (1994). *Suspiros de España (y Portugal)*. [Película]. Alma Ata, Canal+ España, RTVE, Galiardo Producciones, Gaila.
- García, V. (Director). (2020). *Los europeos*. [Película]. A Contraluz Films, Apache Films, Gonita, In Vivo Films.
- García-Capelo, A. (Director). (2002). *Canícula*. [Película]. Morena Films.
- González, F. (Director). (2015). *Palmeras en la nieve*. [Película]. Nostromo Pictures, Atresmedia Cine, Warner Bros. España.
- Gutiérrez, C. (Director). (2008). *Retorno a Hansala*. [Película]. Maestranza Films, Muac Films.
- Gómez, M. (Director). (2014). *La ignorancia de la sangre*. [Película]. Tornasol Films, Maestranza Films.
- Gutiérrez, C. (Director). (2002). *Poniente*. [Película]. Araba Films, Olmo Films S.L, Amboto Audiovisual.
- Gutiérrez, M. (Director). (2001). *El caballero don Quijote*. [Película]. Gonafilm, Canal+ España, Cartel, TVV, Telemadrid.

- Hernández, A. (Director). (1999). *Lisboa*. [Película]. Blue Legend Productions S.L, Sinfonía Otoñal, Alta Films.
- Iglesias, C. (Director). (2006). *1 franco, 14 pesetas*. [Película]. Adivina Producciones.
- Iglesias, C. (Director). (2014). *2 francos, 40 pesetas*. [Película]. Gonafilm.
- Lacuesta, I. (Director). (2016). *La prospera pell*. [Película]. Bord Cadre Films, Corte y Confección de Películas, La Termita Films, Sentido Films.
- Lazaga, P. (Director). (1971). *¡Vente a Alemania, Pepe!* [Película]. Aspa Producciones Cinematográficas S.A, Filmayer Producción.
- Leitao, J. (Director). (1999). *Inferno*. [Película]. Ericsma, Esicma, ICAM, MGN Filmes, Morena Films, Sociedade Independente de Comunicação (SIC).
- Madrid, J. (Director). (2004). *Tánger*. [Película]. Entertainment One.
- Macías, B. (Directora). (2014). *Marsella*. [Película]. Messidor Films, Tornasol Films.
- Mercero, Peñafiel, I. López, Norberto. (Directores). (2013-2014). *El tiempo entre costuras*. [Serie]. Boomerang TV, Antena 3 Televisión.
- Monzón, D. (Director). (2014). *El Niño*. [Película]. Ikiru Films, Vaca Films, Telecinco Cinema, La Ferme! Productions.
- Morais, A. (Director). (2011). *Las olas*. [Película]. Olivo Films.
- Olivares, G. (Director). (2007). *14 kilómetros*. [Película]. Wanda Visión, Explora Films.
- Pérez, P. (Director). (2011). *Wilaya*. [Película]. Wanda Visión.
- Pinzás, J. (2017). *El vientre de Europa*. [Película]. Abstracto Films, Atlántico Films.
- Regueiro, F. (Director). (1993). *Madregilda*. [Película]. Tornasol Films.
- Rodríguez, A. (Director). (2016). *El hombre de las mil caras*. [Película]. Zeta Cinema, Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films, Canal Sur, Movistar Plus+, Zeta Audiovisual.
- Rosales, J. (Director). (2008). *Tiro en la cabeza*. [Película]. Fredesval Films.
- Salazar, R. (Director). (2018). *La enfermedad del domingo*. [Película]. Zeta Cinema, ON Cinema.
- Santiago, R. (Director). (2005). *El penalti más largo del mundo*. [Película]. Tornasol Films, Ensueño Films.
- Soler, Ll. (Director). (1998). *Said*. [Película]. CPI, Institut del Cinema Català.
- Sorogoyen, R. (Director). (2019). *Madre*. [Película]. Amalur Pictures, Arcadia Motion Pictures, Caballo Films, Malvalanda, Noodles Production, Le Pacte, RTVE, Movistar Plus+, Canal+.

- Sorogoyen, R. (Director). (2022). *As bestas* [Película]. Arcadia Motion Pictures, Caballo Films, Cronos Entertainment AIE, Le Pacte, RTVE, Movistar Plus+, Canal+, Ciné+.
- Tapia, G. (Director). (2014). *Neckan*. [Película]. Gaia Audiovisuals, Loto Films, Acacia Films S. L, 2oblefilo Producciones.
- Tarragona, M (Directora). (2018). *El fotógrafo de Mauthausen*. [Película]. RTVE, FilmTeam, Rodar y Rodar.
- Taberna, H. (Directora). (2000). *Yoyes*. [Película]. C.I.P.I. Cinematográfica, S.L, MACT Productions, Marvel Movies.
- Trueba, F. (Director). (2012). *El artista y la modelo* [Película]. Fernando Trueba P.C., RTVE, ICAA, Instituto de Crédito Oficial (ICO).
- Trueba, F. (Director). (2016). *La reina de España*. [Película]. Fernando Trueba P.C., Atresmedia Cine.
- Uribe, I. (Director). (1996). *Bwana*. [Película]. Aurum Producciones, Cartel, Origen PC.
- Velázquez, G. (Director). (2008). *Amateurs*. [Película]. Escorado Producción.
- Velázquez, G. Torres, B. (Directores). (2016). *Análisis de sangre azul*. [Documental]. Escorado Producción.
- Velilla, N. G. (Director). (2015). *Perdiendo el norte*. [Película]. Producciones Aparte, Atresmedia Cine, Telefónica Studios.
- Vigil, M. (Director). (2015). *Como se reescribe el tiempo* [Epis. de la Serie El Ministerio del Tiempo]. Cliffhanger, TVE.
- Villaronga, A. (Director). (2017). *Incierta gloria*. [Película]. Massa d'Or Produccions.

***Berlín - esquina Schönhauser,
de las fronteras culturales a las físicas.
El significado del cine y la música en el Berlín
previo a la construcción del muro***

Celia Martínez García

(Universidad Internacional de la Rioja)

La evolución cultural alemana tras 1945 quedó marcada de manera irreversible por las dos zonas de influencia y la definición de lo que ambos países debían dejar atrás y proyectar en el futuro. Partiendo de la base de que los procesos de desnazificación y democratización alemanas traían consigo una reeducación cultural, el cine y la música se emplearon como instrumentos a través de los cuales plantear el rechazo frontal al pasado del nazismo y trazar un nuevo camino para Alemania traducido en dos vertientes distintas. Sus planteamientos opuestos, iniciados antes incluso de la proclamación de sendas repúblicas en 1949, fueron definiendo cada vez con mayor claridad la existencia de fronteras ideológicas, políticas, culturales y, en última instancia, físicas con la construcción del muro de Berlín en agosto de 1961.

Desde los primeros meses de posguerra, las tropas de ocupación entendieron el potencial que tenía la cultura como herramienta para proyectar y afianzar nuevos valores y crear escaparates de las sociedades de las que los alemanes debían *aprender*. Berlín Oeste tenía además una particular idiosincrasia debida a su ubicación geográfica en el centro de Alemania Oriental y por el hecho de estar repartida en tres sectores diferentes. Es lógico pensar que la presencia cultural de su principal potencia fuera especialmente sólida y monolítica, donde la fascinación por *lo occidental* era capaz de superar la división por sectores dentro de la ciudad. El hecho de que hasta 1961 hubiera libre circulación en Berlín y de la proximidad geográfica de ambas ciudades fueron factores que permitieron que el mundo de

Hollywood y el *rock 'n' roll* permeasen de Berlín Oeste hacia Berlín Este. Para la década de los '50, la posibilidad de poder cruzar al otro lado de la ciudad, así como de trabajar en su reconstrucción, se convirtieron en el principal problema para las autoridades de Alemania Oriental. No sólo por la influencia cultural en lo que iba a ser la primera generación de jóvenes educados en la nueva república socialista, sino por el hecho de que Berlín Occidental se acabaría convirtiendo en la vía de escape hacia Alemania Occidental.

Así, la presencia de componentes ideológicos era común en ambas cinematografías, jugando un rol clave “en la construcción de identidades nacionales separadas” (Wolfgram, 2007: 154). El debate acerca de estas identidades culturales y rasgos nacionales se reflejó, por tanto, en sendas industrias cinematográficas, con títulos como *No way back* (*Weg ohne Umkehr*, V. Vicas, 1953), *Sky without stars* (*Himmel ohne Sterne*, H. Käutner, 1955) o *Teenage wolfpack* (*Die Halbstarcken*, G. Tressler, 1956) en el oeste, o *En algún lugar de Berlín* (*Irgendwo in Berlin*, G. Lamprecht, 1946), *His great victory* (*Sein großer Sieg*, F. Barrenstein, 1954) o *Berlín - esquina Schönhauser* (*Berlin, Ecke Schönhauser*, G. Klein, 1957)⁵⁶ en el este (Wolfgram, 2007). Será esta última producción la que, desde la perspectiva oriental, nos servirá para profundizar en el mapa geográfico, cultural y simbólico del Berlín previo a la construcción del muro y a la existencia de cuatro zonas de ocupación cuyas fronteras seguían abiertas, pero se iban materializando cada vez más. A través de un constante ejercicio comparativo que ésta y otras películas llevaron a cabo, la producción cinematográfica de Alemania Oriental fue acuñando una serie de elementos nacionales y culturales característicos para una nueva sociedad que quería proyectarse como sensiblemente *mejor* que el amenazante y hostil mundo occidental.

El análisis se llevará a cabo atendiendo a dos niveles diferentes: por un lado, el punto de vista de la producción cinematográfica de ambos países en su intento por definir identidades y proyectar valores en dos ciudades que fueron consideradas de similar importancia. Se trata del nivel que entiende la película pensada para un público y como manifestación cultural de un contexto histórico. Por otro lado, se observará el papel que juega la industria cinematográfica en la propia historia narrada, así como el cine y la música que consumen sus personajes y el potente carácter simbólico de los aspectos diegéticos de la historia en la construcción de ambos escenarios políticos.

⁵⁶ Se ha optado por el título en inglés para aquellas películas de las que no existe traducción del alemán al castellano. En todos los casos se incluirá el original entre paréntesis y en los casos en los que exista una traducción al castellano de los títulos mencionados, se empleará.

1. Contexto cultural y cinematográfico

El hecho de que la productora estatal de Alemania del Este -DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft-) naciese tres años antes de la proclamación de la república resulta significativo a la hora de entender la industria cinematográfica de posguerra como un pilar sólido y necesario para la reeducación cultural. Que además fuese la película *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, W. Staudte, 1946) la primera producción en llevarse a cabo en territorio alemán sirvió para transmitir la idea de lo que la DEFA debía ser. Se sentaban así las bases de un futuro estado anti-fascista, que condenaba el pasado del nacional-socialismo, se desvinculaba de él y tenía que “levantarse de las ruinas”⁵⁷ materiales, culturales y emocionales de una Alemania que nunca iba a volver a existir. *Los asesinos están entre nosotros* era además la primera producción de un subgénero que pobló las pantallas alemanas durante los tres o cuatro primeros años de posguerra: las *Ruinenfilme* o *Trümmelfilme*, películas de las ruinas o de los escombros. El postapocalíptico escenario de ciudades como Múnich o Berlín tras 1945 ofrecía espacios de rodaje que permitieron a sus cineastas explorar, entre otros aspectos, la idea de una Alemania destruida e irreconocible, pero que además se encontraba en manos de *otros*. A través de estas películas, se fue reflexionando acerca de conceptos como lo *ajeno* y lo desconocido, especialmente durante los años previos a 1949. Con el nacimiento de Alemania Oriental el 7 de octubre de ese año, bajo el amparo del estalinismo, la industria cinematográfica orientó sus producciones hacia un realismo socialista que tenía que acuñar una serie de iconos y símbolos que alimentaban el mito fundacional de esta nueva y joven república. Uno de los ejemplos más claros es el de los biopics sobre Ernst Thälmann realizados por Kurt Maetzig: *Hijo de su clase* (*Sohn seiner Klasse*, 1954) o *Líder de su clase* (*Führer seiner Klasse*, 1955). Se había producido así un salto cualitativo en el estatus del país, desde una ocupación ajena a la fundación de un gobierno alemán, con valores y rasgos identitarios alemanes.

La idea de la construcción de un estado, con sus nuevas estructuras políticas, sociales y culturales, ya estaba en marcha, y cada Alemania debía encontrar su respectivo camino. Tras la muerte de Stalin en 1953 y la denuncia de Kruschchev en 1956, se sucedieron numerosas críticas hacia el estalinismo tanto entre los intelectuales de la Unión Soviética como de Alemania Oriental, produciéndose un ligero *deshielo* también en el mundo de la cultura. Un nuevo grupo de cineastas comenzó a responder a las preocupaciones de la generación responsable de sentar las bases de esta joven nación: se trataba así de la primera generación en ser educada

⁵⁷ La expresión “levantados de las ruinas” es la traducción del original alemán “aufgestandenaus Ruinen”, primer verso del himno nacional compuesto por Johannes R. Becher y Hanns Eisler en 1949 para la República Democrática Alemana.

en los valores de la recién fundada república socialista. Alemania Oriental debía desmarcarse del pasado del nazismo y de su vecino occidental, y la cultura era responsable de reflejarlo.

Se fue desarrollando cada vez más un interés por lo contemporáneo, dejando atrás planteamientos extremadamente ideológicos del realismo socialista que estaban todavía demasiado anclados en los acontecimientos que siguieron a la victoria soviética en 1945. Así, las *Gegenwartfilme*, o películas del presente, mostraron las preocupaciones *reales* de los alemanes, pasando de un realismo socialista a un realismo crítico⁵⁸ en Alemania Oriental⁵⁹. Si bien fue de manera muy sutil y siempre como algo constructivo, este grupo de películas pretendían contribuir a la mejora del proyecto socialista, ofreciendo “diferentes perspectivas sobre *la vida* en la República Democrática Alemana que permitieron un acercamiento a las interconexiones políticas y culturales” (Eichinger, 2009: 25).

1.1. Berlín - esquina Schönhauser

Es en este contexto en el que fue concebida la película *Berlín - esquina Schönhauser* (Gerhard Klein, 1957), una de las producciones clave de la DEFA y claro ejemplo de los intereses y preocupaciones sociales de la década de los '50. Alemania Oriental había nacido ocho años atrás y se debían afianzar ciertos valores sociales, culturales y morales acerca de qué tipo de sociedad quería ser para estas nuevas generaciones. Dentro del grupo de las películas sobre la división, el hecho de cruzar la frontera, a pesar de que aún estuviesen los sectores abiertos, adquirió un rol clave a nivel argumental y simbólico. Era absolutamente necesario que esta generación de jóvenes se quedase en Alemania Oriental, de lo contrario se podrían tambalear los cimientos del nuevo estado socialista.

Los autores de *Berlín - esquina Schönhauser*, el director Gerhard Klein y el escritor Wolfgang Kohlhaase, siendo conscientes de esta realidad, quisieron con ésta y otras películas contribuir a la idea de mejorar su país. El llamado cine de los rebeldes, con películas como *Salvaje* (*The wild one*, L. Benedeck, 1953) o *Rebelde sin causa* (*Rebel without a cause*, N. Ray, 1955), llegó a las pantallas europeas, y el gusto por lo occidental se tradujo en una fascinación hacia el *rock 'n' roll*, las motos y las cazadoras de cuero. Berlín Occidental, convertida en escaparate del mundo libre, acogió entre sus generaciones más jóvenes esta nueva

⁵⁸ “Aun cuando la Administración General criticó la película por ser excesivamente crítica, Klein fue autorizado para continuar” (Heiduschke, 2013: 66).

⁵⁹ “La oportunidad de los cineastas para criticar la sociedad socialista en Alemania Oriental también cambió con el paso del tiempo al cerrarse la puerta en Diciembre de 1965 en el Decimoprimer Pleno del SED, el Partido Comunista” (Wolfgram, 2007: 153).

subcultura que no dejó indiferente al ciudadano oriental. Así, Klein y Kohlhaase adaptaron este tipo de películas tratando de describir una realidad en Berlín oriental que se vivía todos los días con los *Grenzgänger* o cruzafronteras: jóvenes del este que cruzaban diariamente a los sectores occidentales de la ciudad a trabajar. Pero este cruce en muchos casos se traducía también en una influencia y atracción cultural que las autoridades de Alemania Oriental emplearon para definir lo que el estado socialista *no quería ser*. El grave problema social que representaban los *Grenzgänger*, especialmente cuando las huídas a occidente se fueron sistematizando⁶⁰, fue el tema elegido de otra de las películas clave de la DEFA: *El cielo dividido* (*Der geteilte Himmel*, K. Wolf, 1964), si bien realizada tras la construcción del muro.

Berlín - esquina Schönhauser, producida en el verano de 1956, se destacó, en un primer momento, por el hecho de mostrar la realidad de “una cultura joven e independiente” (Feinstein, 2002: 47). La película pertenece al conjunto de *películas de Berlín* dirigidas por Klein y escritas por Kohlhaase: *Alarm in the circus* (*Alarm im Zirkus*, 1954) y *A Berlin romance* (*Eine Berliner Romanze*, 1957)⁶¹, ambas siguiendo el patrón que asociaba “la patología urbana con el oeste, mientras se presentaba el este como el paradigma de las relaciones sociales puras” (Feinstein, 2002: 60). Dentro de la idea de asociar diferentes patrones a cada ciudad, Layne (2020) apunta que estas diferencias culturales se tradujeron a su vez en la construcción de personajes y los roles de género de cada Alemania. En su análisis, toma como referencia *Teenage wolfpack* y *Berlín - esquina Schönhauser* como paradigmas del cine occidental y oriental respectivamente, afirmando que la emancipación de la mujer en el oeste se representaba a través del consumismo y las compras -como espacio considerado indiscutiblemente femenino-, y en el este conectado con la emancipación laboral (Layne, 2020).

1.2. Sus personajes como reflejo de la realidad social de Alemania del Este

Los personajes de *Berlín - esquina Schönhauser*, jóvenes todos de Berlín Oriental, proceden de un conjunto de familias *disfuncionales* o rotas, metáfora de una generación destruida tras 1945. Para la representación de esta *grieta* social,

⁶⁰ “En el momento en que Klein realizó la película, aproximadamente 300.000 alemanes del este huían cada año a Alemania Occidental” (Heiduschke, 2013: 63)

⁶¹ Dentro de este grupo de películas se encuentra también *Berlín a la vuelta de la esquina* (*Berlin um die Ecke*, G. Klein, 1965/1966), que iba a ser continuación de *Berlín - esquina Schönhauser* pero no pudo ser estrenada hasta 1990 por su contenido crítico.

Kohlhaase creó personajes huérfanos, con padres violentos o, como en el caso de uno de los protagonistas, padres pequeñoburgueses que inculcan a su hijo valores materialistas (Lyne, 2020). Estas carencias pretenden ser solventadas con la presencia de instituciones estatales como sustitutos parentales: la policía popular -*Volkspolizei*-, el ejército popular -*Volksarmee*-, los grupos de la iglesia evangélica o la FDJ (*Freie Deutsche Jugend*, Juventud Libre Alemana), organización oficial de la juventud en Alemania Oriental. El partido jugaba un rol tremendamente importante en el día a día de estos jóvenes -tanto en la ficción como en la realidad-. “En cada empresa había un secretario del partido o un secretario de la FDJ” (Kohlhaase, 2005), de manera que, si la película se desarrollaba en ciertos escenarios, estas figuras debían aparecer.

Para algunos de estos jóvenes en la ficción, las películas de Hollywood que ven en Berlín Oeste sirven para escapar de la realidad de su hogar, y a pesar de los esfuerzos que hicieron las autoridades de Alemania Oriental, la influencia del mundo occidental llegaba inevitablemente a estas generaciones. Layne (2020) apunta que Kohlhaase intentó hacer una versión mejorada de *Teenage wolfpack* que pusiese más el foco en los problemas sociales de esa generación. Con una clara y manifestada influencia del neorrealismo, Klein y Kohlhaase trataron de ir a buscar las historias *a la calle*, desmarcándose así del cine-espectáculo de la UFA que había saturado las pantallas alemanas durante la primera mitad de los años ‘40, especialmente a partir del cambio de curso de la guerra y por la necesidad de emplear el cine como forma de evasión para la población alemana. En la posguerra europea “este movimiento se alzó como un rechazo a los artificios y al cine más convencional en favor de mostrar el mundo en toda su crudeza” (Feinstein, 2002: 46). Así, la fascinación que compartían director y escritor por el movimiento y por haber tenido experiencias comunes en la infancia (Kohlhaase, 2005) les unió a la hora de querer contar el mismo tipo de historias.

2. Oposición en la representación de Berlín Occidental y Oriental desde la arquitectura y el urbanismo

El hecho de que cine y televisión fueran “importantes armas en el conflicto ideológico” (Layne, 2020: 433) entre el este y el oeste convirtió a Berlín en un enclave determinante para sendas industrias del entretenimiento. Tanto Berlín Occidental como Berlín Oriental trataron de proyectar en sus producciones *ventanas* al exterior que generasen interés hacia los jóvenes del otro lado (Layne, 2020). Y *Berlín - esquina Schönhauser* se concibe desde la idea de que existe *otra* ciudad,

siendo *Donde no estamos nosotros* el título provisional de la película⁶². El concepto de *otredad* plantea así una dialéctica a los protagonistas que tienen que elegir “entre la ilusión de la libertad y la participación en un orden social benevolente pero restrictivo” (Feinstein, 2002: 49).

De acuerdo a la idea de que Alemania Oriental se había constituido como un estado anti-fascista, rechazaba su implicación en el pasado nazi y responsabilizaba a Alemania Occidental de los crímenes del Tercer Reich. Así, el relato se apoyaba en la idea de que Alemania Occidental suponía una continuación de aquel pasado y una evolución del fascismo e imperialismo alemanes, planteamientos que se construyen en la película desde aspectos como la arquitectura y el urbanismo, el transporte público o la presencia policial.

2.1. Elección de los lugares de rodaje

Uno de los motivos por los que la película se filmó en la esquina a la que hace referencia el título se debe al hecho de que es uno de los barrios de Berlín Oriental que menos destruidos quedaron tras la guerra. La esquina de Schönhauser Allee con Danziger Strasse y Eberwalder Strasse, en el barrio de Prenzlauer Berg, se convirtió, especialmente desde la película, en un icono de Berlín. La existencia de numerosos edificios de viviendas de finales del s. XIX y principios del XX confería a la película una idea de normalidad, de importancia de lo ordinario. Alejada de símbolos históricos o lugares turísticos, mostrar esta esquina como escenario principal de la historia conectaba con los intereses del neorrealismo y sobre todo con el triunfo de la vida sencilla.

En oposición, los acontecimientos desarrollados en escenarios occidentales tienen lugar en torno a la estación de Zoologischer Garten, el famoso bulevar comercial Kurfürstendamm y, como icono más importante de la ciudad, la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo. Además de no tratarse de una representación equilibrada de ambas ciudades, los escenarios de Berlín Occidental quedan vinculados al consumismo, el lujo y los excesos, así como a la idea de que ese entorno había sido destruido -como indican los restos de la icónica iglesia- por bombardeos británicos y estadounidenses el 23 de noviembre de 1943. El hecho de que Berlín Occidental tuviese que explotar la imagen de la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo y reproducirla de manera sistemática respondía a la realidad que el reparto de Berlín había supuesto para cada nueva metrópoli, a partir de lo cual la Puerta de Brandeburgo ya no era parte de la ciudad occidental. El cine fue, por tanto, responsable de fijar la idea de que el nuevo símbolo de la ciudad era esta

⁶² Del original alemán *Wo wir sind nicht*, haciendo referencia a la frase de un oficial de policía en la película: “Donde no estamos nosotros están nuestros enemigos”.

iglesia, como representación urbanística de un centro dinámico y que se recuperaba rápidamente, pero también como recuerdo del horror que había supuesto la segunda guerra mundial. Es posible que la intención de los autores de *Berlín - esquina Schönhauser* fuera la de conectar Berlín Oeste con el pasado imperialista de Alemania, ya que se trata de una iglesia inaugurada en 1895 y encargada por el Emperador Guillermo II en recuerdo de su abuelo Guillermo I. De igual modo, los daños sufridos por la iglesia, y que tras su restauración quisieron dejarse como símbolo del horror, llevan de manera inmediata al pasado nazi y los bombardeos que sufrió Alemania como respuesta.

Sin embargo, no se trata de una visión *pareja* de ambas ciudades, como decíamos. Para Berlín Oeste se podría haber elegido cualquiera de sus barrios menos destruidos o para Berlín Este, lugares como la Puerta de Brandenburgo, el bulevar Unter den Linden o el nuevo centro de su ciudad: Alexanderplatz. De ese modo, las connotaciones hubieran sido muy similares: conexiones con símbolos del pasado imperialista o la destrucción provocada por la guerra. Así, el escenario elegido en la película para las transacciones entre uno de los jóvenes del este y sus conocidos mafiosos del oeste es este centro de Berlín Occidental, mientras que “los lugares empleados en Berlín Oriental carecen de tales asociaciones políticas e históricas” (Feinstein, 2002: 61).

Otro de los motivos para la elección de tal escenario es el hecho de que fueron las primeras calles de Berlín Occidental en ser reconstruidas y el núcleo principal en el que se ubicó la nueva vida cultural bajo influencia occidental. Aunque el distrito de Charlottenburg estuviese bajo ocupación británica, era principalmente entretenimiento procedente de Estados Unidos lo que llenaba los locales de *jazz* y los nuevos cines de posguerra: Kino am Kindl, Delphi Palast o Zoo Palast. Este último además se convirtió en el lugar oficial para la celebración de la recién inaugurada Berlinale, el Festival Internacional de Cine cuya primera edición se había celebrado en 1951.

2.2. Reconstrucción vs. Construcción

Tal y como apunta Heinsohn (2012), se produce una diferencia también en los términos que cada Alemania empleó para referirse al proceso de reconstrucción posterior a 1945. Además de enfatizar la idea de la importancia de la ciudad como el lugar en el que se centraliza la planificación urbanística (Heinsohn, 2012), “Berlín sirvió a las autoridades de Alemania Oriental como el escenario ideal para promocionar su proceso de *construcción* a través de una comparación entre la “Nueva Alemania” y “el Oeste” (Heinsohn, 2012: 366). La idea de que Alemania Oriental se entendía como la “nueva Alemania” queda planteada al comienzo de

Berlín - esquina Schönhauser, mientras se presentan los títulos de crédito iniciales y la cámara contextualiza la historia en el lugar en el que se va a desarrollar. Sobre las vías del metro de Eberswalder Strasse, se puede leer un cartel de publicidad del periódico *Neues Deutschland* (Nueva Alemania), publicación fundada en 1946 y órgano oficial del Partido Socialista Unificado (SED), formación política que creó el gobierno de Alemania Oriental a partir de 1949. De acuerdo a esa idea de *lo nuevo*, en el este se producía una ruptura absoluta con el pasado nazi y los procesos urbanísticos que se fueron desarrollando lo hicieron a partir del término *Aufbau* (construcción), que planteaba algo radicalmente diferente al nacionalsocialismo. Sin embargo, el término empleado en el oeste -según este planteamiento, y por oposición, la *vieja Alemania*- para el mismo proceso fue *Wiederaufbau* (reconstrucción), como una idea más conectada con recuperar algo del pasado, volver a construir sobre lo previamente destruido, como si hubiese una cierta continuidad entre el nazismo y el periodo posterior.

De igual modo, dentro de los planes de reconstrucción urbanística, el oeste se encontraba además fragmentado en tres sectores diferentes y ocupado por tres ejércitos. Desde la perspectiva oriental era necesario, por tanto, emplear todos estos elementos para intentar reflejar desde la producción cinematográfica la idea de fragmentación, falta de cohesión, orden y sentido de comunidad en el oeste (Heinsohn, 2012). Era en el este donde se encontraba el verdadero proyecto nuevo y común de la nueva Alemania de posguerra.

2.3. Transporte público vs. Transporte privado

También la escena de apertura nos habla del significado de los servicios públicos -como una forma de presencia estatal- a través de un tranvía que toma el protagonismo de la escena y, además de las vías del metro anteriormente comentadas, un grupo de peatones cruzando la calle. La fijación y definición de este escenario pone en primer plano la importancia de lo público y lo social en oposición a la representación que se hace de los barrios del oeste: una mayor presencia de vehículos privados y motocicletas y, como se aprecia a medida que avanza la película, un entorno con más lujo que se convierte en el lugar del cual surgen las principales amenazas para los jóvenes del este⁶³.

⁶³ “Aparentemente han acumulado riqueza a través de la actividad criminal para permitirse su propio coche, una marca asociada al legado nazi como *el coche del pueblo*. Mientras que los coches son omnipresentes en Berlín Occidental -una referencia inconsciente a un oeste lleno de nazis y delincuentes-, el empleo del vehículo en el este está limitado a la policía” (Heiduschke, 2013: 67).

Tal y como planteábamos al inicio de este texto, los autores Klein y Kohlhaase pertenecían al grupo de cineastas que querían contribuir a la mejora de Alemania Oriental. Siendo conscientes de sus limitaciones, querían reflejar la idea de que la propiedad privada no necesariamente mejoraba la vida de los ciudadanos, sino que podía ser fuente de individualismo y criminalidad, y que una sociedad igualitaria sólo podía conseguirse a través de una idea arraigada de comunidad.

Además de por la existencia de servicios públicos, la presencia estatal se puede observar en la película a través de la policía. Estos sustitutos parentales son responsables de educar a una generación que ha quedado *huérfana* -más o menos literalmente- y cuya tarea no consiste tanto en castigar como en cuidar, en hacer de ellos mejores personas, puesto que viven en la Alemania que fue considerada *mejor*.

2.4. Seguridad vs. criminalidad

Siguiendo esta lógica comparativa, la recurrente aparición de la policía en *Berlín - esquina Schönhauser* se traduce en una mayor seguridad, en la idea de una ciudad en la que no existe prácticamente el crimen, y donde lo más grave que hace su generación más joven es romper una farola. En un continuo empleo de escenas que comienzan con el cruce de sectores, donde vemos a los protagonistas ir del este al oeste -y viceversa- de manera sistemática, se afianza la idea del origen de los problemas de estos jóvenes: contrabando, robo de pasaportes, presencia de armas, etc. Klein emplea de manera repetida el recurso de indicar que se deja un sector y se entra en otro, de dónde vienen los personajes y a dónde se dirigen; y estos cambios constantes de escenario -y en consecuencia, de sector- se van a traducir en repetidos puntos de giro narrativos y complicaciones en la trama. A pesar de la libre circulación que había entre los sectores en el Berlín previo a 1961, la película quiere marcar, como una suerte de umbral, esa diferencia, fijar escenarios y definir fronteras imaginarias que adquirieron con el tiempo un mayor peso simbólico y político.

A través de todos estos elementos, va permeando la idea de que el oeste es un lugar hostil, peligroso y lleno de amenazas para una generación joven que está aún aprendiendo y que necesita de la presencia estatal en casi todos los ámbitos de su vida para encontrar su camino en la sociedad de esta “nueva Alemania”.

3. Construcción del paisaje musical y sonoro de Berlín Occidental

3.1. Construcción musical de la ciudad occidental

En parte como consecuencia del hecho de que en los territorios occidentales de la Alemania de posguerra no se permitió a los alemanes producir ni distribuir su cine durante un tiempo, hubo una abrumadora presencia de Hollywood y de todo lo que tenía alguna vinculación con la cultura estadounidense. De la mano de la fascinación por el cine de los rebeldes, su estética y su forma de moverse, el consumo de productos musicales se fue orientando cada vez más hacia el *rock 'n' roll* o el *jazz*. En un primer momento, el origen de estos elementos culturales se debió a la presencia de productos traídos por los soldados estadounidenses enviados a Berlín Occidental a partir de la ocupación o durante los meses del bloqueo de 1948.

La realidad es que Berlín Oeste, con una innegable carga simbólica como isla de democracia, era un escaparate a una potente cultura del entretenimiento, siendo incluso para los jóvenes que vivían allí, una fuente de amenazas. En el verano de 1956, una serie de revueltas se originaron en la ciudad occidental “dando credibilidad a la idea de que la cultura que se estaba importando de Estados Unidos dañaba la sociedad alemana” (Feinstein, 2002: 53). La producción de la película *Teenage wolfpack* se vio afectada e incluso las autoridades de Alemania Oriental se inquietaron ante la idea de que sus jóvenes fuesen al cine al oeste con tanta frecuencia. Así, el gobierno de Alemania del Este decidió actuar intensificando su propaganda respecto al *rock 'n' roll*, personificado en la figura de Elvis Presley:

Su ruido no es otra cosa que una “expresión de impetuosidad” que refleja el “anarquismo de la sociedad capitalista”. Estos ataques hacia la música de Elvis [...] fueron parte de una importante misión para exponer las obras degeneradas del enemigo de clase. En 1959 Ulbricht denunció “el éxtasis de Presley al cantar” con la prensa de Alemania Oriental ridiculizando el género *rock 'n' roll* como un símbolo del arsenal psicológico de la OTAN” (Kaldewey, 2020: 111-112).

De igual modo, la forma de bailar fue interpretada como el producto “de una sociedad capitalista degenerada” (Giensdorf, 2013: 37), de manera que las autoridades trataron de buscar una alternativa socialista al decadente baile occidental. Se creó así en 1958 el baile denominado *Lipsi*, con el objetivo de afianzar una serie de pasos y un vocabulario propio de Alemania Oriental, una forma de identi-

ficarse con ciertos valores de su identidad nacional (Giensdorf, 2013). La tendencia para muchos compositores de esta Alemania del Este fue entonces desvincularse de la composición de música vocal para dedicarse a la composición de música instrumental, considerada más “realista” y, sobre todo, desvinculada de posibles líneas políticas (Hermand, 2000).

3.2. Elementos sonoros del discurso cinematográfico

La idea de que ambas ciudades se plantean como antagonistas a lo largo de la película, se enfatiza también desde el propio diseño del paisaje sonoro. Heiduschke (2013), además de comentar aspectos vinculados a la iluminación u otros elementos visuales del discurso, profundiza en aspectos diegéticos del sonido: “cuando la cámara indica el cruce desde el sector democrático (esto es, Berlín Oriental) hacia el sector francés (Berlín Occidental), el sonido cambia inmediatamente pasando del timbre de una bicicleta al claxon de un vehículo” (Heiduschke, 2013: s67).

El paisaje sonoro de Berlín Occidental, en algunas escenas planteado de manera más sutil que en otras, resulta más ruidoso e incluso molesto en ocasiones, enfatizando la idea de lo hostil y amenazante. Así, se construyen tres diferentes niveles sonoros del discurso vinculados a los elementos de la historia:

- En relación al transporte de la ciudad. No sólo se establecen conexiones significativas entre el concepto de propiedad privada, lujo y decadencia en el oeste, sino en la traducción sonora de esos elementos. Más tráfico, más claxons y más ruido definen una ciudad incómoda que debe invitar a estos jóvenes a elegir Alemania Oriental como un “hogar verdadero [...] era necesario identificarlo con un lugar de pertenencia y entenderlo como un refugio seguro” (Heiduschke, 2013: 63).

- En relación a la construcción de los personajes protagonistas y la definición de sus gustos musicales. Las manifestaciones musicales de Berlín Occidental permeaban con facilidad hacia la zona oriental (y no tanto a la inversa, ya que eran los jóvenes del este los que iban al otro lado de la ciudad a trabajar). Ejemplos como el *rock 'n' roll* o el *Boogie-Woogie* eran, en cierta medida, exportados al este de la ciudad. En una de las escenas de *Berlin - esquina Schönhauser* podemos ver a los jóvenes protagonistas disfrutar de uno de estos bailes bajo las vías del metro de Eberswalder Strasse.

· En relación con el proceso de reconstrucción (*Wiederaufbau*). El centro de Berlín Occidental es peligroso por la presencia de bombas encontradas al remover la tierra. Así se enfatiza la sensación de inseguridad con el ruido de las excavadoras, la sirena y la explosión del proyectil.

A modo de corolario, la escena que encapsula muchos de los elementos descritos hasta ahora acerca de lo que significaba Berlín Occidental respecto a Berlín Oriental se desarrolla en el contexto de trabajo de uno de los protagonistas. La acción comienza en la estación de Zoologischer Garten (estación principal de trenes de Berlín Occidental) donde un vendedor del periódico el *Telegraf* anuncia: “¡Armas nucleares para el Ejército Federal! ¡55 millones para rearme!” (Kohlhaase, 1957). Es en este escenario, donde uno de los jóvenes orientales se encuentra con sus contactos para el contrabando de pasaportes y dinero ilegal. Al salir de la estación, vemos en segundo plano la Iglesia en Memoria del Káiser Guillermo, haciendo, como se explicó anteriormente, una referencia al pasado imperialista alemán y a la destrucción que dejó la segunda guerra.

A continuación, en primer plano, una enorme excavadora devora un territorio que ya había sido destruido previamente por los aliados. En este escenario de tierra, escombros y rugido de máquinas, un lugar irreconocible y ajeno a ellos, trabaja otro de los protagonistas. Uno de sus momentos de descanso se ve interrumpido por los gritos de otro trabajador que ha encontrado una bomba bajo la tierra. Y como parte del contexto de miedo y confusión, se activa una sirena que advierte del peligro. La escena finaliza con la explosión del proyectil generando el caos en el lugar de trabajo.

Así, vemos que la escena concentra aspectos ya comentados a lo largo del texto, que, tanto a través de elementos sonoros y visuales, se plantean como la principal amenaza para el mundo oriental: conexión con el pasado imperialista, reductos y continuidad del pasado nazi, amenaza en el rearme e interés por las armas nucleares, contexto de criminalidad e inseguridad en el que se mueven los jóvenes. Se trata además de insistir en la idea de que esa zona de la ciudad fue destruida por los aliados, de manera que la bomba que se encuentra procede de un bombardeo británico o estadounidense. Sin embargo, la elección de este lugar para el desarrollo de la historia responde a motivos ideológicos de sus autores, ya que en escenarios como la Puerta de Brandeburgo o el bulevar Unter den Linden -lugares que quedaron en zona oriental tras el reparto-, el riesgo de encontrar bombas de la segunda guerra era entonces igual de elevado.

En última instancia, la tensión representada en la escena puede responder en cierto modo, y quizá de manera inconsciente, al clima político que se estaba viviendo en Europa esos años y al miedo generalizado a una guerra nu-

clear a principios de la década de los '60. A finales de los '50, la tensión entre el mundo oriental y occidental fue a más culminando en la construcción del muro de Berlín en agosto de 1961, seguida del enfrentamiento de tanques sólo dos meses más tarde, la crisis de los misiles de Cuba en 1962 o el asesinato de J. F. Kennedy en noviembre de 1963.

4. Conclusiones

Berlin - esquina Schönhauser, casi un precedente de lo que iba a llamarse el *Alltagsfilme* (el cine del día a día) (Feinstein, 2002), queda profundamente arraigado en la idea de lo ordinario. La vida en el este es tranquila, estable y sin amenazas. Y por encima de todo -algo que en última instancia hará el muro a partir de 1961- ha de protegerse de lo que queda al otro lado de la frontera. Así, Berlín Occidental es el *otro*, estableciéndose así Berlín Oriental como la patria, el hogar, lo propio.

Tanto en la película como en la realidad, ciudades y repúblicas se fueron definiendo por oposición: una existe en cuanto que existe la otra, afianzando sobre todo que una es lo que no es la otra. Volviendo así a la idea de *Donde no estamos nosotros están nuestros enemigos*, esta diferencia no puede ser solo territorial o política, sino urbanística, cultural e identitaria.

Aun así, a pesar del intento de mostrar el oeste como un lugar lleno de peligros y hostilidades, como la ciudad perfecta en la que dejarse influir por las corrientes capitalistas y degeneradas de Estados Unidos, Klein y Kohlhaase quieren decir que Alemania Oriental es todavía un país imperfecto, con sus errores y carencias. Pero a pesar de ello, es el proyecto por el que merece la pena apostar, una sociedad socialista como el camino mejor para el ciudadano alemán tras 1945. Ante el planteamiento, acuñado en primera instancia por las autoridades del SED, de que Alemania Oriental era la Alemania *mejor*, se constituyó como heredera de los valores puramente alemanes, externalizando de su historia el pasado nazi y definiéndose como un estado anti-fascista que no había tenido nada que ver con el Tercer Reich.

Los años '50 fueron efectivamente años difíciles para Alemania del Este. Una joven república que acababa de nacer tenía que construir sus estructuras políticas, sacar adelante un nuevo estado y educar a una nueva generación en la órbita del socialismo. Pero se enfrentaba a peligros reales de influencia cultural de manera mucho más manifiesta en Berlín que en otras ciudades alemanas. A pesar de los intentos de las autoridades de crear una República Democrática, el país se desangraba a principios de la década de los '60. Las fronteras, a pesar de estar aún abiertas, se iban definiendo y materializando cada vez más. E iró-

nicamente, la libre circulación y la posibilidad de trabajar en el otro lado, acabó siendo uno de los principales motivos para el cierre de las fronteras. Podríamos casi afirmar que, en este juego de opuestos creado entre el este y el oeste, cuando los espacios simbólicos y culturales fueron afianzados y las *otredades* claramente definidas, se decidió sellar la frontera real. El muro de Berlín en 1961 fue la culminación -y no la causa- de este imparable proceso de divergencias.

5. Bibliografía

- Eichinger B. (2009). Vorwort: Die DEFA- Visionen, Realitäten und die Mühen der Ebenen. En Eichinger B. y Stern (F.), *Film in Sozialismus – die DEFA*, Mandelbaum Verlag.
- Feinstein, J. (2002). *Triumph of the ordinary: Depictions of daily life in the East German Cinema, 1949-1989*. The University of North Carolina Press.
- Giensdorf, J. R. (2013). *The body of the people. East German dance since 1945*. University of Wisconsin Press.
- Heiduschke, S. (2013). *East German Cinema. DEFA and Film history*. Palgrave Macmillan.
- Heinsohn, B. (2012). June and 30 August 1957: *Jonas and Berlin – Ecke Schönhauser* Link Urban Reconstruction to National Cinema in Both
- West and East, en Kapczinski, J. M. y Richardson, M. D., *A new History of German Cinema*, Camden House.
- Hermand, J. (2000). Attempts to establish a socialist musical culture in the Soviet occupation zone and the early German Democratic Republic, 1945-1965. En Larkey, E., *A sound legacy? Music and politics in East Germany*, American Institute for Contemporary German Studies, University of Maryland.
- Kaldewey, H. (2020). *A people's music. Jazz in East Germany 1945-1990*, Cambridge University Press
- Klein, G. (Director) (1957) *Berlin Ecke Schönhauser*. [Película]. DEFA.
- Kohlhaase, W. (2005). Zeitzeugengespräche: Wolfgang Kohlhaase, en Edición en DVD de *Berlin Ecke Schönhauser*. Icestorm Entertainment.
- Layne, P. (2020). Halbstarke and Rowdys: Consumerism, Youth Rebellion, and Gender in the Postwar Cinema of the Two Germanys. *Central European History*, 53(2)
- Wolfgram, M.A. (2007). *Gendered border crossings: the films of division in divided Germany*. *Symplokē*, 15(1/2)

La vida de los otros (2006). Una película de fronteras establecidas y de fronteras transgredidas

Iñaki Mendoza Gurrea

(Universidad Complutense de Madrid)

1. Introducción. El doble valor de la vida de los otros

La vida de los otros puede encuadrarse en ese género de películas pertenecientes al contenido de la *Ostalgie*, pero en este caso no tanto como una mirada nostálgica hacia ese pasado del mundo comunista, sino más bien con un fin reconstructivo y de memoria. Casi coetánea a *Good bye, Lenin!* (2003), la película que aquí se estudia recrea también la vida cotidiana en la Alemania comunista, pero no en clave de humor nostálgico, sino con una mirada severa y reflexiva, lo cual relaza su valor como documento histórico a pesar de que el guion en el que se implica el propio Donnesmarck se basa en una ficción, lo que no es obstáculo para dar a la película el carácter de una historia perfectamente verosímil.

Todo su desarrollo, con una excepción bien concreta, está filmado en los exteriores del Berlín Este que, emprendiendo una minuciosa labor de “arqueología contemporánea”, hubo que hallar, rescatar y reconstruir parcialmente con el fin de mostrar al espectador unas localizaciones lo más fielmente reales (la *Linienstrasse*, una calle “deprimente”, según el propio Donnesmarck), aunque a veces con alguna licencia hiperbólica de su realizador al mostrarnos avenidas excesivamente deshabitadas, tal vez para acentuar ese ambiente donde el gris “brechtiano” es la nota estética predominante y deliberadamente intencionada. Alguna de esas dificultades para la recuperación de espacios del antiguo Berlín comunista consistió, por ejemplo, en borrar las pintadas que casi día a día reaparecían sobre las fachadas de esos edificios residenciales y que por razones de producción resultaba más barato proceder a su borrado que disponer de vigilantes para evitar que reaparecieran dichas pintadas.

Asimismo, ese empeño documental llevó al director alemán a no utilizar réplicas, sino los auténticos aparatos de radio vigilancia que empleó la *Stasi* para controlar a los supuestos opositores o disidentes, recurriendo a coleccionistas que los conservaban o, en una de las últimas secuencias de la película, aquella en la que Dreyman escarba en su pasado y que fue rodada en los auténticos archivos de la *Stasi*, dentro del antiguo Ministerio de Seguridad del Estado, primera ocasión en la que permitieron filmar allí una película no documental. No deja de ser curioso que en esta secuencia Donnesmarck se permita una irónica licencia al colocar allí ese cartel de “Se admiten visitantes”, en un lugar donde en su pasado siniestro nunca se había permitido el acceso a más extraños al sistema que las propias víctimas objeto de la investigación de los servicios secretos germano-orientales.

Aparte de lo señalado, el valor histórico de *La vida de los otros* reside en las situaciones recreadas, que pretenden alejarse de un maniqueísmo simplista y acercarse mucho más a una realidad creíble, al mostrar al espectador la infinidad de matices dentro de los perseguidores y de los perseguidos, dentro los vigilantes y los vigilados, porque nos muestra a moderados disidentes, como será el propio Dreyman, y opositores abiertos como sus amigos, especialmente subrayado en la persona del director de escena Albert Jerska y su propio suicidio. Del mismo modo, con los perseguidores o vigilantes, también hallaremos sustanciales matices entre los leales servidores y sinceros creyentes en el sistema, como Wiesler, y los jerarcas de más que dudosa moralidad, beneficiados por un régimen en el que no creen en el fondo más que como un medio para satisfacer sus propios intereses y capaces de mimetizarse y adaptarse a cualquier sistema, como queda bien claro en el desenlace de la película con el ya exministro Bruno Hempf, al que todavía le queda alguna pequeña reminiscencia del pasado cuando mira desconfiada y disimuladamente por encima de su propio hombro mientras conversa cínicamente con un perplejo Dreyman, al que revela que también era un “otro”.

Lo cierto es que esta película, que gozó de una gran aceptación de crítica y público, conoció sus avatares antes de su exhibición, ya que Donnesmarck no encontró ninguna distribuidora alemana que quisiera hacerse cargo de ella al considerarla muy oscura e intelectual y, por tanto, poco susceptible de ser comercializable con éxito, y finalmente fue la compañía estadounidense Buena Vista Internacional quien se hizo cargo de su distribución.

El segundo gran valor que implica la película *La vida de los otros* estriba en su indudable dimensión ética y, desde luego educativa, al plantear eternos dilemas como el de la colaboración o la resistencia, la obediencia debida o la autonomía de pensamiento y, en definitiva, la colaboración con un sistema que niega las libertades y la individualidad del ser humano, o el valor de la conciencia, que

lleva a cruzar la frontera entre la “moral colectiva” -diríamos más bien “colectivista”- y el libre pensamiento y la creación individual.

Forma parte de esta dimensión otro elemento importante acerca de la reflexión acerca de los seres humanos y su capacidad de cambiar, en el sentido de una evolución hacia un pensamiento crítico y valeroso frente a ese determinismo antropológico que niega la posibilidad de cambio en las personas, como sentencia el propio ministro en alguna ocasión. Porque lo cierto es que Dreyman cambia y decide dar un peligroso paso al frente y, desde luego, Wiesler cambia sabiendo que ha puesto en juego su carrera. Vigilante y vigilado son almas hermanas en un plano espiritual, aunque no en el material, como afirmó el propio Donnesmarck, quien también quiso establecer un paralelismo entre el ficticio Wiesler y el histórico M. Gorbachov como un personaje que tuvo la audacia y valentía de cambiar. “A veces me gusta pensar que esta es una película sobre dos amigos, solo que no se llegaron a conocer”, concluye el director refiriéndose a los dos protagonistas.

2. El contexto histórico: 1984, un año decepcionante

1984 es el año en el que Florian H. Donnesmarck, como director y coguionista, encuadra cronológicamente la película, pero no un 1984 como ese futuro distópico que algunos han querido interpretar en homenaje a Orwell y ese “Gran Hermano” que todo lo sabe y que todo lo ve. El 1984 del realizador alemán es ya un pasado bien real a pesar de que la historia narrada en la película no sucedió exactamente, ya que todos los personajes y las situaciones son de ficción, pero pudieron haber ocurrido perfectamente a poco que se conozca la historia de la República Democrática Alemana (RDA), con ese “Gran Hermano” en que se convirtió la *Stasi*, pautada a su vez por el otro “Gran Hermano” que vigilaba y pautaba sus ritmos, y que sin duda era la Unión Soviética.

Fue intencionada la idea de Donnesmarck de comenzar la película sin créditos, solo reservándolos para el final, con el fin de dar credibilidad a la historia narrada, una historia verídica pero no real que refleja con todos sus matices e inteligencia la situación vivida por tantos hombres y mujeres durante los cuarenta años que vivieron bajo el régimen opresor de la RDA.

El año en cuestión puede considerarse un periodo gélido y decepcionante. Ambas características responden a un momento en el que parecen abrirse ciertas esperanzas de cambio, tras el fallecimiento de líder soviético Yuri Andropov, quien había mostrado tímidos gestos de apertura. La sucesión del anciano dirigente y ex director de la KGB hace pensar en un cambio en el rumbo del “gran hermano” soviético, pero esas expectativas se frustran al sucederle un decrepito y enfermo Konstantin Chernenko, máximo exponente del inmovilismo dentro de

buró político del PCUS. La guerra fría prosigue con esa política heredada de la era Brehznev de tensa coexistencia entre los dos bloques. No hay que olvidar que en 1983 los soviéticos habían derribado un avión de comercial surcoreano, alegando que había entrado en el espacio soviético y provocando la muerte de más de doscientos pasajeros. La personificación de 1984 es, en definitiva, Chernenko.

La tensión del año 1984 estuvo protagonizada por las nuevas amenazas nucleares entre los dos bloques, ejemplificadas con nuevas instalaciones de misiles soviéticos SS-20 en la RDA, que no hacían sino responder a los ya instalados misiles estadounidenses Persing 2 en territorio de la RFA el año anterior por un presidente estadounidense como Ronald Reagan, quien no ahorraba bravatas en su personal cruzada anticomunista y quien impulsó enormemente el proyecto conocido como “Guerra de las Galaxias”. Ese año Reagan ganaba su reelección presidencial de forma aplastante en el mes de noviembre, año también de Juegos Olímpicos en Los Ángeles, en los que tanto la URSS como su “ahijada favorita”, la RDA, contribuyeron a su boicot no participando en ellos.

Nada cambia, por tanto, en ese año de 1984 y nada cambia, en consecuencia, en la República Democrática Alemana, que permanecía dirigida desde 1971 por Erich Honecker como todopoderoso secretario general del Partido Socialista Unificado (SED) y jefe del Estado desde 1976, quien a pesar de ciertos movimientos de aproximación con su vecina RFA y en un contexto de fuerte crisis económica, mantenía al Estado socialista bajo un férreo control y una limitación de las libertades. De ello se encargaría especialmente el también todopoderoso ministro de Seguridad del Estado y máximo responsable de sus servicios de inteligencia, la *Stasi*, Erich Mielke, que fue uno de los grandes “supervivientes” dentro del régimen al permanecer en el cargo desde 1957 hasta 1989, año de la caída del muro de Berlín.

Ante el incremento de actitudes disidentes en los primeros años ochenta, el gobierno de la RDA aprueba nuevas leyes que recrudecen la represión contra los responsables de los “desórdenes públicos”, cuyas protestas no solo tenían que ver con la ausencia de libertades políticas, sino que también revelaban el profundo descontento social ante una coyuntura económica con una elevadísima inflación, una pérdida de puestos en la carrera tecnológica industrial y un descenso del valor externo del marco oriental en torno a un cincuenta por ciento. Todo ello favorecía un repunte de los llamados *Flüchtlinge* o refugiados del Este, que trataban de buscar una mejor vida en el mundo occidental.

El organismo de vigilancia máxima y de represión, con sus sofisticados métodos de interrogatorio, expuestos de manera casi documental al principio de la película, la *Stasi*, fundada en el temprano año de 1950, se tuvo que emplear a fondo no solo para evitar estas huidas, sino también para controlar la disidencia interna, llegando a tener casi 85.000 agentes en nómina y una red de casi 200.000

confidentes distribuidos en todo el país. Sus máximos responsables apenas dieron cuenta de sus acciones ante la justicia cuando todo terminó, e intentaron borrar las huellas en enero de 1990 al tratar de destruir sus archivos que finalmente fueron protegidos por los ciudadanos berlineses en una ejemplar acción cívica que debe constar para la historia y para la memoria de un pueblo.

1985 implicaría el principio del cambio, pero ese sería ya otro año...

3. Las fronteras multidimensionales en la película

Un acercamiento inicial a la película y -si se permite, superficial-, permite apreciar este filme en su dimensión más explícita como es la frontera entre la República Federal Alemana y su réplica con la República Democrática Alemana, ambas fundadas oficialmente en 1949, y más en concreto, con el muro de Berlín, edificado en 1961, que separaba en una misma ciudad dos mundos y dos maneras de mirar al mundo en todos sus ámbitos económico, político, social y cultural. Una ciudad separada en dos mundos que se observan y que se vigilan.

Pero una mirada más profunda y que probablemente requiera más y más visionados de la película, muestra al espectador un despliegue de otras muchas “fronteras” que discurren paralelas, a veces se superponen y en ocasiones se entrecortan a través de sus también multidimensionales personajes protagonistas encabezados por dos hombres creyentes en el “sistema”: el dramaturgo Dreyman y el oficial de la *Stasi* Wiesler.

Una primera frontera establecida la constituyen los dos hábitats paralelos conceptual y estéticamente concebidos por el realizador alemán: el apartamento de Dreyman, donde vive con su amada, la actriz Christa Maria; y el ático en el mismo edificio, desde donde vigila y espía el agente Wiesler. El espía y el espiado - como apuntábamos- son dos creyentes en el mismo sistema, aunque la luz, el color y la estética diferencian sus mundos y realidades con una luz y colores cálidos, metáfora del amor, del hogar y de la creatividad que envuelve la vida del escritor y su amante, frente al umbrío ático donde opera el agente espía, donde predominan los colores oscuros y la tecnología al servicio de conocer “la vida de los otros”, donde no se habla casi y solo se escucha, donde hay un trabajo burocrático que cumplir con la mayor eficacia. Ambos mundos llegan a fusionarse en un magistral fundido encadenado -tal vez uno de los planos más sublimes de la película- donde se superponen la escena de amor pasional entre Christa y Dreyman, y la grafía mecánica del informe escrito por Wiesler. También resulta muy sugerente el contraste entre el mencionado hogar de Dreyman y el apartamento del agente de la *Stasi*, donde el director logra captar magníficamente la “esencia de la RDA”, como él mismo ha dicho, al presentarnos un mobiliario impersonal y

funcional, sin casi concesiones a la decoración y donde se reproducen las acciones mecánicas y rutinarias del funcionario, genialmente simbolizada en ese tubo de *kepchup* con el que adereza sus rutinarias cenas.

Otra frontera muy ligada a la anterior indaga en las relaciones sexuales dentro un sistema capaz de penetrar en la dimensión más íntima de las personas, con el paralelismo entre la escena de amor entre Christa y Dreyman, donde la pasión queda ampliamente subrayada, y la escena de sexo “comercial” entre Wiesler y la prostituta “funcionaria”, donde el subrayado incide en una relación mecánica sin apenas diálogo. El dramaturgo y el agente son dos personajes paralelos incluso en sus relaciones íntimas y en sus pensamientos, hombres que creen con sinceridad en el sistema socialista implantado en la RDA, pero hombres relacionados con personas que no son creyentes por diferentes razones y que llevarán a ambos protagonistas a transgredir la frontera entre la lealtad y la disidencia. En este capítulo de las relaciones contrasta también la vida solitaria de Wiesler, de quien no se conoce relación familiar alguna y cuyo círculo se ciñe a su ámbito estrictamente profesional, con la amplia vida social que envuelve la vida de Dreyman, del mismo modo que también se contraponen el anonimato y la actividad secreta de Wiesler, bajo el nombre en clave “HGXXX/7” solo revelado al final de la película, frente a la fama y el reconocimiento público del que disfruta el propio Dreyman. Ambos escriben, pero una escritura es creativa y representable públicamente mientras que la otra es la fría y mecánica labor de quien cumple celosamente con su obligación de transcribir lo que escucha. Esta dualidad queda genialmente representada a través de dos planos paralelos y sincrónicos en el que en uno de ellos figura el dramaturgo escribiendo lo que surge de su imaginación cuando en el ático el oficial de la Stasi va tejiendo su red de vigilancia dibujando con tiza en el suelo un geométrico plano del apartamento objeto de su observación.

La obra de Donnesmarck también traza otras fronteras, en ocasiones difusas y sutiles, entre los espías y los espíados y que sin duda alguna formaba parte de la idiosincrasia de la RDA y de otros regímenes totalitarios. Así se puede apreciar al comienzo de la película, cuando asistimos a la representación de la obra teatral de Dreyman, que es a su vez el momento de la presentación del personaje de Christa-María. Los espectadores observan la obra, pero los espectadores son a su vez observados en sus movimientos y en sus reacciones por parte de los funcionarios y agentes en una suerte de juego de observaciones concéntricas y que trenza de alguna manera la red de observadores y observados que hacía enormemente complicado discernir quién era quién en realidad y cuya confusión era programada intencionadamente por el propio sistema para generar esa desconfianza mutua aderezada con el miedo o la prevención hacia al otro, hacia el próximo, algo de enorme eficacia de cara al control ejercido sobre la población. Un ejemplo paradigmático de esta dimensión se aprecia en la vecina que tiene la osadía de espiar

por la mirilla de su casa la acción de los espías que se han introducido secretamente en la casa de Dreyman para iniciar su vigilancia. La “espía” es detectada por los verdaderos espías y sometida al silencio mediante la amenaza y el miedo que inspira un Wiesler todavía creyente pero no “convertido”.

Por último, y ya en un contexto del *making of* de la cinta de Donnesmarck, resulta que parte del elenco de actores de *La vida de los otros* pertenecieron a la RDA y sufrieron la persecución y la vigilancia del sistema. Es el caso de Ulrich Mühe, el actor que interpreta a Wiesler, que estuvo realmente vigilado por la Stasi y no llegó a saberlo hasta que se produjo la caída del muro de Berlín; o el caso de Thomas Thieme, actor germano oriental, que encarna el papel del ministro Bruno Hempf, personaje repugnantemente apegado al sistema por conveniencia y no por convicción, como se dirá más tarde, pero cuyo actor sentía un profundo rechazo a todo lo que implicó el régimen germano oriental. Este es uno de los valores añadidos de la película en la que los actores perseguidos tuvieron la osadía de encarnar en la pantalla a los propios perseguidores.

4. Los puntos de inflexión y las fronteras transgredidas

Establecidas estas fronteras evidentes como planteamiento de la película, sin embargo “el relato emprende la senda de la transformación”, como afirma I. Marzábal (2016) y comienza toda una gama de transgresiones desde algunas anecdóticas, aunque significativas, que denominaremos “pequeñas trasgresiones”, hasta otras mucho más trascendentales y que aportan el innegable valor ético de esta película. Estas transgresiones son presentadas por Donnesmarck mediante recursos cinematográficos como inteligentes planos simbólicos y significativas escenas invertidas como se explicará más adelante.

Entre las que denominamos “pequeñas transgresiones”, podemos apreciar las mínimas concesiones al humor en el cuartel de la *Stasi*, donde unos jóvenes agentes se permiten bromear acerca de Honecker, el máximo dirigente de la RDA en aquellos años. El ambiente de pequeño relajo pronto queda congelado con la intervención del coronel Anton Grubitz, magistralmente interpretado por Ulrich Tukur, que ha escuchado (la escucha vez más) la conversación y juega sádicamente con algunas emociones, como el miedo ante una nueva generación de agentes que ya va revelando tímidamente los nuevos tiempos que se acercan. En este capítulo de las mínimas concesiones al humo y del mismo relevo generacional, también puede encuadrarse el papel de Udo, el agente que cotidianamente releva a Wiesler en su tarea de escucha, con sus apariciones retrasadas o en alguna ocasión con su llegada molestandamente anticipada. Su aire cómico y sus comen-

tarios inoportunos contrastan enormemente con la severidad y el laconismo de su superior.

Otra pequeña transgresión espacial y emocional se produce con esa vecina atemorizada por la advertencia de la *Stasi*, a la que antes hacíamos alusión, y que ahora se atreve a superar su miedo paralizante y aceptar la invitación de Dreyman para que franquee el espacio prohibido y se atreva a penetrar en su apartamento para atender a la inocente y discreta petición de que le anude la corbata. La escena tiene una enorme carga simbólica al asumir ese pequeño reto de una mínima desobediencia, no tanto al sistema sino más bien a un código supuestamente ético o a un “razonable” comportamiento, que desaconsejaba cualquier contacto de los ciudadanos con personas que estaban siendo vigiladas, como bien le consta a la vecina.

Pero la película introduce una serie de puntos de inflexión, que provocan la transgresión de otras fronteras invisibles, pero mucho más profundas, que conducen a los dos protagonistas al cambio e incluso a invertir sus propios papeles. Un primer punto de inflexión lo constituye la escena en la que Crista-Maria tiene una relación sexual forzada con el ministro Bruno Hempf en su propio automóvil oficial: un Volvo. Este último detalle no deja de ser subrayado, con toda su enorme carga simbólica, por Donnesmarck para denunciar las propias contradicciones del sistema, ya que los dirigentes comunistas, los líderes y los supuestos primeros creyentes en el mismo, viajaban en coches de tecnología occidental. No en vano el exclusivo barrio berlinés de Wandlitz, donde vivía una gran parte de las clases dirigentes, era denominado jocosamente “Volvogrado” por parte de los ciudadanos de a pie. La escena culmina con la salida precipitada del coche por parte de la actriz y su entrada en el portal de su casa, escena que ha sido presenciada por Wiesler a través de las cámaras de vigilancia instaladas, de modo que comienza una inversión de papeles: el ordenante de las investigaciones resulta ser ahora el investigado. Aquí comienza la conversión de Wiesler, el leal agente de la *Stasi*. Diríamos la pérdida de su “inocencia” como un sincero creyente en el sistema, que descubre que sus principales promotores en el fondo no creen en el socialismo y se valen de sus mecanismos de poder y de terror para lograr su propio beneficio o su propia satisfacción, en este caso sexual. Sería un error interpretar esta “caída del caballo” de Wiesler como una pérdida de fe en el sistema, sino que se trata más bien de una pérdida de confianza en sus dirigentes y su falta de moralidad, lo que le fuerza al agente a un cambio de actitud que inicia una senda de protección a los vigilados. Esta será la transgresión de una frontera decisiva por parte de Weisler, quien alertará del hecho al propio Dreyman.

En todo el proceso de vigilancia que se desarrolla a partir de este acto surgen nuevos puntos de inflexión y transgresiones que refuerzan este cambio de actitud del agente, quien decide conocer de verdad esa “vida de los otros”, no solo a tra-

vés de la escucha y que le lleva a franquear una nueva frontera al adentrarse en el apartamento de Dreyman, aprovechando su ausencia, para ver con sus propios ojos sus estancias, sus objetos personales ya no con un fin de espionaje para obtener información, sino como una aproximación humana hacia su “víctima” y a quien ahora pretende personalizar, humanizar, descubriendo que en el apartamento hay una vida de verdad, que no es la suya. En este sentido, otra importante transgresión de Wiesler la constituye su determinación de tomar contacto personal con Christa-Maria, cuando se encuentra con ella en la taberna y entabla una sentida conversación en la que manifiesta su admiración por la artista a la vez que alienta a la deprimida actriz para que prosiga con su carrera.

Una de las tesis de la película apela a la capacidad del arte para transformar a las personas y aquí desempeña un papel crucial la música, cuando Wiesler vuelve a su sórdida guarida de escuchante y a través de sus aparatosos auriculares percibe la pieza musical al piano, la “Sonata para un hombre bueno”, interpretada por Dreyman, momento en el que al frío y cumplidor agente de la *Stasi* le asoman las lágrimas en los ojos por primera y única vez en la película. Una vez más, vuelve a humanizar a su víctima, esta vez en un plano puramente emocional y estético, que tal vez le lleva a reflexionar sobre su propia vida. Esta emocionante pero sobria escena culmina con la muestra de una nueva transformación de su actitud durante la genial secuencia del encuentro con el niño en el ascensor: Wiesler, que todavía tiene interiorizado su cometido investigador, reconduce torpemente, pero a tiempo, su reacción hacia un plano más humano. La inocente pregunta y comentario del niño es respondida con otra pregunta rápida e improvisadamente transformada en inocente por el agente, arrancando una leve sonrisa al espectador.

En este eje vertebrador de la película que transcurre con las vidas paralelas del vigilante y el vigilado, Dreyman sufre también su proceso de transformación a partir de otro punto de inflexión y que le lleva a transgredir la frontera de su lealtad al sistema hacia la disidencia, nunca oposición abierta y frontal, porque no se trata de una película de héroes al uso, sino sencillamente una película de seres humanos. Ese punto de inflexión lo constituye el golpe emocional que recibe Dreyman al enterarse de la noticia del suicidio de su amigo y maestro, el director de teatro Albert Jerska, en una República que negaba el hecho fehaciente del incremento del número de suicidios. Es entonces cuando el dramaturgo decide emprender un camino sin retorno y transgredir una nueva frontera al publicar un artículo sobre la realidad de los suicidios en la RDA, ayudado por sus amigos y los editores de Berlín occidental.

La decisión de Dreyman desencadena de manera cada vez más veloz otras transgresiones que conducen a Wiesler a cruzar de manera ya abierta la frontera entre su papel de vigilante ocultador a la de vigilante protector de quien ya no es su víctima y a la que protege en dos ocasiones: al no informar a la Policía Popular

(los conocidos *Vopos*) del muro, del envío clandestino del artículo de Dreyman al Berlín occidental; y al retirar a tiempo la máquina de escribir del apartamento del dramaturgo antes de que los agentes de la *Stasi* procedan a un nuevo registro en busca de la prueba del “delito”. No son estas decisiones de Wiesler un acto de oposición al sistema. Se trata más bien de una transformación humana de alguien que está ya dispuesto a “suicidarse” política y laboralmente al posicionarse en contra de los que para él son los auténticos traidores al sistema, es decir, sus corruptos e inmorales dirigentes. Aquí se produce una interesante inversión de papeles porque el dramaturgo, habitual creador de ficciones, se ha transformado ahora en un informador de la cruda realidad en la RDA, mientras que el monótono funcionario y transcriptor de la vida de los otros se ha transformado en alguien capaz de crear una ficción y convertirla en una realidad a los ojos de sus camaradas.

La delación de Christa-Maria contribuye a aumentar el ritmo de los acontecimientos en la recta final de la película con planos cargados de simbolismo, tras una nueva inversión de planos donde esta vez Dreyman ocupa en el portal exactamente el mismo lugar que anteriormente cobijó al espía Wiesler. Christa-Maria desconoce que la realidad de su acto ha sido transformada en una ficción salvadora por parte del agente y decide suicidarse, ajena a esta transformación benefactora. Su fatal destino está simbolizado en ese plano de la ducha, envuelta ya en el plástico - mortaja de la cortina, donde responde ya mecánicamente a su amado Dreyman.

Reaparece el simbolismo de nuevo cuando el dramaturgo recoge en plena calle el cuerpo ya sin vida de su amada Christa-Maria en un plano que recrea la *Pietá* (Cristo y María) con esa actriz yacente, alegoría simbólica de esa República Democrática Alemana, cuyo desenlace y desaparición deja abierta la cuestión acerca de si todo fue causado por un “accidente” o un “suicidio”.

A partir de aquí, el ritmo cronológico de la película se acelera desbordando ese estático año de 1984. El ascenso de Gorbachov a la secretaría general del PCUS, en 1985, coincide con la caída en desgracia de Weisler, ahora ya reducido a un simple empleado de correos, cuyo cometido es abrir cartas mediante un mecanismo de vapor. En esa oficina gris de correos recibe la noticia de la caída del muro de Berlín en 1989.

El desenlace de *La vida de los otros* transcurre ya a partir de la reunificación de Alemania en 1991, cuando se produce ya la transgresión de la última y definitiva frontera: la que separaba la “verdad” oficial propagada por el sistema y la auténtica verdad, que va a descubrir Dreyman al saber que él, unos de los pocos intelectuales de sincera lealtad socialista, también ha sido vigilado durante los últimos años. Su “muro” de vigilancia íntima cae al desmontar en su apartamento todo el cableado con el que vivía ajeno a la realidad del vigilado. Es el momento sublime de querer conocer ya toda la verdad, que todavía está incompleta sin co-

nocer la identidad y la localización de su “vigilante protector”: HGWXX/7. La propia Alemania permite ahora a sus antiguas víctimas escarbar en su pasado y defender su memoria, algo de lo que quizá debería aprender nuestro país. El logro de esta última información provoca la última escena invertida de la película, donde Dreyman es ahora quien sigue a su antiguo vigilante, pero sin abordarle, en una suerte de vidas paralelas que nunca llegaron a encontrarse más que en la dedicatoria de la última obra del dramaturgo.

5. Ficha técnica y artística

- TÍTULO ORIGINAL: *Das Leben der Anderen*
- DIRECTOR: Florian Hankel von Donnesmarck
- NACIONALIDAD: Alemania
- AÑO: 2006
- DURACIÓN: 132 minutos
- GUIÓN: Florian Hankel von Donnersmarck
- MÚSICA: Gabriel Yared y Stéphane Moucha
- FOTOGRAFÍA: Hagen Bogdanski
- REPARTO: Ulrich Mühe, Martina Gedeck, Sebastian Koch, Thomas Thieme, Ulrich Tukur, Volkmar Kleinert

6. Bibliografía

- C. Arozarena, I. Marzábal (eds.) (2016). *Películas para la educación*. Cátedra.
- J.R. Díaz Espinosa, R.M. Martín de la Guardia (1998). *Historia contemporánea de Alemania (1945-1995)*. Síntesis.
- T. Judt (2015). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Taurus.
- R.M. Martín de la Guardia, G.A. Pérez Sánchez (1995). *La Europa del Este, de 1945 a nuestros días*. Síntesis.
- F. Valbuena de la Fuente (2007), “Análisis de la película *La vida de los otros*. (Desde el Análisis Transaccional y la Teoría de la Negociación)”. Cuadernos de Información y Comunicación. Vol.12 (119-135)

3. CULTURA E IDENTIDAD. ESPACIOS TRANSFRONTERIZOS

*Marginalidad y fronteras culturales en el cine
sobre la Legión Extranjera francesa
en el período de entreguerras*

Alejandro Acosta López

(Universitat de Barcelona / Universidad Carlos III de Madrid)

ORCID: 0000-0003-0542-6011

La Legión Extranjera del Ejército francés ha sido una de las unidades militares que más mitos e imaginarios ha despertado. Esos imaginarios se canalizaron desde el siglo XIX a través de la literatura, que presentó visiones apoloéticas y otras visiones profundamente siniestras de la Legión, pero especialmente tras el fin de la Primera Guerra Mundial el cine también se interesó por explotar un cuerpo tan singular. De esa manera, entre 1919 y 1939 se produjo un gran número de producciones cinematográficas que trataban sobre la Legión Extranjera o al menos situaban historias en el marco de la Legión. Pese al volumen cuantitativo de esos films, apenas contamos con estudios sobre el tratamiento cinematográfico de los legionarios salvo contadas excepciones (Guinle y Ricci, 1992; Leibfried, 2011) ni se ha constatado un especial interés en divulgar ese conjunto de películas a nivel social⁶⁴. En este trabajo se pretende revisar esa cinematografía en conjunto y hacer una aproximación a los elementos definitorios del tratamiento de la *otredad* en estos films, interesándonos especialmente en cómo esas películas retrataron la condición de extranjero y el choque de culturas y si recogieron la realidad de la Legión a menudo ligada a la marginalidad.

1. La Legión Extranjera, de la realidad a los mitos literarios

La Legión Extranjera francesa constituye un cuerpo especialmente singular en muchos sentidos. Creado en 1831, en tiempos de la monarquía de Luis Felipe I,

⁶⁴ La única iniciativa adoptada para divulgar la amplia cinematografía sobre la Legión Extranjera ha sido el montaje de la exposición “Légion et cinéma”, abierta entre el 24 de marzo y el 27 de agosto de 2017 en el Musée de la Légion étrangère en Aubagne (Bouches-du-Rhône).

desde su etapa fundacional el cuerpo se diseñó como una unidad en la que integrar a todos aquellos extranjeros que quisieran servir con las armas a Francia (Anderson, 1987; Porch, 1991). Aquel cuerpo compuesto por extranjeros formó así una realidad profundamente multicultural; igualmente, atrajo a un gran número de personas marginadas, con problemas económicos, familiares o de cualquier índole, y también huidos de la justicia beneficiados por una peculiar forma jurídica de anonimato, que permitía la inscripción en la Legión Extranjera sin necesidad de aportar el acta de nacimiento ni ninguna documentación acreditativa de la identidad de la persona (Poimiro, 1913; Hallo, 1994: 35-47). Aquella situación, acompañada del establecimiento de los cuarteles de la Legión en la colonia francesa de Argelia (concretamente, en Sidi-bel-Abbés), hizo que la Legión se viera envuelta en un aura de misterio y exotismo, percibida como un lugar para almas perdidas (Koller, 2013), algo que la literatura no tardó en explotar ya en el mismo siglo XIX: en 1867, por ejemplo, la británica Marie Louise Ramée publicó una de las obras más exitosas sobre la Legión como fue *Under Two Flags*.

Pero, además, un fenómeno llamativo intensificó ese interés literario. Tras la guerra franco-prusiana (1870-1871), que supuso la caída del Segundo Imperio Francés y la integración de Alsacia y Lorena en el nuevo Imperio Alemán, muchos jóvenes alsacianos y loreneses refractarios al dominio alemán decidieron alistarse en la Legión Extranjera francesa, con la intención de poner de manifiesto su rechazo a Alemania y su sentimiento identitario francés. Aquella integración de jóvenes que evitaban el servicio militar alemán y por el contrario se trasladaban a territorio francés para alistarse en la Legión causó un evidente desconcierto entre las autoridades alemanas (Neviaski, 2010: 40), y el malestar de un conjunto de intelectuales nacionalistas y pangermanistas. De esa manera, muchos de esos escritores, periodistas y propagandistas se emplearon en redactar libros de toda clase que coincidían en denunciar los aspectos más turbios de la Legión Extranjera francesa, ya fueran reales, ficticios o simplemente magnificados. Así, aparecieron libros que recogieron asuntos como el régimen punitivo draconiano aplicado en el cuerpo, que comprendía también castigos físicos muy duros, pero también aspectos como el abuso del alcohol entre los legionarios, la presencia de criminales en el cuerpo, la falta de compañerismo, la desconsideración de los mandos franceses hacia las tropas, la dureza de la vida en la Legión, la transmisión de enfermedades venéreas por la regularidad de las relaciones sexuales con prostitutas o incluso prácticas homosexuales dentro del cuerpo (Ohle, 1906; Beer, 1911; Hirtz, 1911). Aquella literatura, por lo tanto, pretendía incidir en aspectos sórdidos y que chocaran con la moral de la época. En cualquier caso, aquellas novelas y libretos ampliaron la fama de la Legión Extranjera y reforzaron su inherente misterio.

Tras el fin de la Gran Guerra en 1918, la Legión Extranjera, cuyo Regimiento de Marcha fue uno de los más condecorados del Ejército francés, ganó un gran prestigio y recabó, si cabía, mayor atención internacional⁶⁵. De esa manera, a lo largo de la década de 1920 aparecieron nuevas obras literarias, como *Beau Geste* (1924), del británico Percival Christopher Wren, y muchos libros de memorias de antiguos legionarios, como los de Zinovi Pechkoff (1927), Georges R. Manue (1929) o *Mes cinq ans à la Légion* (Pépin, 1932). Muchas de esas obras supusieron grandes éxitos editoriales. En cualquier caso, recogiendo el interés por el tema visto en la literatura, paralelamente el cine se hizo eco de aquella polémica unidad militar y explotó los estereotipos e ideas que pudieran tener un mayor interés comercial y artístico, como la violencia, el exotismo o la coexistencia de los soldados con realidades adversas. De esa forma, numerosos cineastas encontraron en la Legión Extranjera un tema idóneo para elaborar películas de aventuras o comedias, especialmente.

2. La filmografía sobre la Legión Extranjera francesa en el período de entreguerras (1919-1939)

Ya desde la década de 1910, se observó un cierto interés por la cuestión de la Legión Extranjera desde el cine estadounidense. De esa manera, el primer film sobre la Legión Extranjera francesa, *Under Two Flags* (Lucius Henderson, 1912) fue proyectado en los Estados Unidos el 7 de julio de 1912⁶⁶. Con todo, también se observó un interés por parte de las autoridades militares francesas en aproximar la cuestión de su Legión Extranjera a la ciudadanía estadounidense al menos desde el estallido de la Primera Guerra Mundial y especialmente desde la entrada de Estados Unidos en el conflicto. Dentro de las iniciativas para reforzar los lazos atlánticos en el marco de la guerra, en septiembre de 1918 se envió a una delegación de unos 75 legionarios a los Estados Unidos con el objeto de iniciar una campaña para incentivar la recogida de bonos para un Cuarto Empréstito para la Libertad (*Liberty Loan*) que debía contribuir a la financiación del esfuerzo de guerra estadounidense en un momento en el que las fuerzas aliadas trataban de romper la Línea Hindenburg, en el marco de la decisiva Ofensiva de los Cien

⁶⁵ No en vano, conviene recordar que José Millán-Astray hizo un viaje para examinar el funcionamiento de la Legión Extranjera francesa y reproducir el modelo con el Tercio de Extranjeros, que fue establecido en España mediante Real Decreto de 28 de enero de 1920 firmado por el ministro de Guerra José Villalba Riquelme. *Gaceta de Madrid*, núm. 29, 29 de enero de 1920, 322.

⁶⁶ En ese mismo año 1912 también se estrenó una película alemana sobre la Legión titulada *Die Fremdenlegion* (Leibfried, 2011: 85).

Días (Dufour, 2003: 351). En aquel viaje, los legionarios llegaron a visitar la Casa Blanca, donde fueron recibidos por el presidente Thomas Woodrow Wilson. Tras la guerra, también es detectable una continuidad del interés de las autoridades militares en promocionar la propaganda sobre la Legión Extranjera francesa y sobre el conjunto del Ejército francés, pues no obstante, tal y como acredita la documentación del Service Historique de la Défense (Vincennes, París), se llevó un control minucioso de las salas de cine en las que se proyectaron algunas de las películas rodadas por la *Section cinématographique et photographique de l'Armée*⁶⁷. Más aún, en *La Légion étrangère en Alsace*, una de las dos películas sobre la Legión rodadas por la SCPA en 1919, tras el fin de la guerra, aparecían las imágenes de un popular boxeador estadounidense alistado en la Legión, Bob Scanlon, portando la bandera estadounidense. Existía un evidente interés en generar una propaganda que uniera a las dos naciones aliadas, Estados Unidos y Francia. La cinematografía sobre la Legión Extranjera del período de entreguerras no se entendería sin esas relaciones cordiales entre dos países protagonistas del nuevo orden mundial surgido de Versalles, además de sin el interés temático de la propia cuestión de la Legión *per se*, que podía generar elevadas sumas de recaudación para la creciente industria hollywoodiense. En este sentido, Hollywood estuvo atento a la efervescencia de la cuestión en los años de entreguerras y a los grandes éxitos editoriales de las novelas sobre la Legión.

Así, durante las décadas de 1920 y 1930, ese interés por la Legión Extranjera se plasmó en el rodaje de un inaudito número de películas. Entre 1919 y 1939, se produjeron un total de 68 películas sobre la Legión Extranjera⁶⁸, algunas de ellas adaptaciones de algunos de los grandes éxitos literarios de la misma década, como la tetralogía de Percival Christopher Wren iniciada con *Beau Geste* (1924), una obra que en 1937 ya había alcanzado su 61ª edición (Leibfried, 2011: 17). La mayoría de esas producciones cinematográficas (cerca del 70%) fueron estadounidenses, y más esporádicamente también hubo producciones francesas y británicas e, incluso, alguna producción polaca o alemana⁶⁹. Las tramas de esas

⁶⁷ SHD, Guerre et Armée de Terre, Commissariat Général des Affaires de Guerre Franco-Américaines, GR13N 118, Telegrama nº 20.571 del comisario francés en Nueva York al CGAGFA, 7 de marzo de 1919.

⁶⁸ Dentro de este cómputo se han recogido también documentales, películas de animación y dos películas producidas por la SCPA en 1919. El listado no incluye, no obstante, un conjunto de películas que refieren a la Legión Extranjera o la hacen aparecer de manera muy marginal.

⁶⁹ Las películas alemanas acostumbraron a ofrecer un punto de vista mucho más negativo sobre la Legión Extranjera francesa. Una de esas películas, *Der Legionär* (Louis Ralph, 1929), tuvo que ser rectificada por su elevada carga de contenido anti-francés, y los personajes se acabaron situando en la Legión Española (Leibfried, 2011: 154).

producciones acostumbraron a ser repetitivas y la Legión Extranjera apareció ligada fundamentalmente a dos géneros: al cine de aventuras y a la comedia.

De esa manera, una buena parte de las películas fueron en primer lugar películas de aventuras con una trama amorosa que se desarrollaba en el desierto o en ciudades marroquíes como escenario obligado; películas como *Under Two Flags* (Tod Browning, 1922), *The Devil's in Love* (William Dieterle, 1933), *The Legion of Missing Men* (Hamilton MacFadden, 1937) o *Trouble in Morocco* (Ernest B. Schoedsack, 1937) fueron representativas de este tratamiento. En el lado opuesto, la Legión Extranjera fue abordada desde un enfoque cómico, con tramas que habitualmente ironizaban sobre la dureza de la vida en la Legión o que giraban en torno a personas llegadas a la Legión por error. En este sentido, la película más representativa y bien resuelta de grupo de películas humorísticas fue *Beau Hunks* (James W. Horne, 1931), protagonizada por los afamados Stan Laurel y Oliver Hardy y contando con el propio director del film en el papel de inflexible oficial de la Legión⁷⁰. Otras películas cómicas sobre la Legión Extranjera aparecidas en el período de entreguerras y significativamente en la década de 1930 fueron *Arabian Tights* (Hal Roach, 1933), *Lost in the Legion* (Fred C. Newmeyer, 1934), *We're in the Legion now* (Crane Wilbur, 1936) o *Wee Wee Monsieur* (Del Lord, 1938). La visibilidad ofrecida a la Legión Extranjera francesa por el cine estadounidense llegó al extremo que incluso en 1936 la productora Warner Bros se decidió a situar al personaje de Porky Pig en la Legión dentro de un episodio de la serie de animación de *Looney Tunes*: ese corto de 8 minutos llevó por título *Little Beau Porky* y recoge los clichés del cine sobre la Legión, con un Porky Pig que repele un ataque de los rifeños y consigue con ello ser ascendido a comandante de la Legión.

Dentro de ese conjunto amplio de películas, también hay que señalar que algunas de las producciones fueron de gran calidad técnica y artística. En este sentido, la película *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930) sobresale como el producto cinematográfico más logrado y reconocido, por bien que la cuestión de la Legión Extranjera sirve más como trasfondo a lo que *stricto sensu* es la compleja historia de un triángulo amoroso. La película consiguió cuatro nominaciones a los Premios Óscar y fue seleccionada para ser preservada en el National Film Registry al ser considerada por la Library of Congress como una película «cultural, histórica o estéticamente significativa». Además, la película contó con un elenco de actores de primer nivel, como Gary Cooper, que ya había protagonizado la película sobre la Legión Extranjera *Beau Sabreur* (John Waters, 1928), Adolphe Menjou y una joven Marlene Dietrich, para quien esa película fue

⁷⁰ Hay que hacer constar que, tal y como se observa en la tabla anexa a este trabajo, el actor Stan Laurel participó en 4 películas cómicas estadounidenses sobre la Legión Extranjera francesa.

la primera tras su salto artístico de la Alemania de Weimar a Hollywood⁷¹. Otras películas que destacar por su calidad técnica o por su dirección fueron la segunda versión cinematográfica de *Under Two Flags* (Tod Browning, 1922), que contó con una extraordinaria escena con una tormenta en el desierto, o la película *Renegades* (1930), dirigida por Victor Fleming.

3. La imagen del legionario

A despecho del elevado número de cintas, las películas sobre la Legión Extranjera producidas entre 1919 y 1939 presentan pautas que se reproducen de manera continuada, con lo que resulta sencillo identificar un tratamiento del mundo de la Legión casi transversal. En primer lugar, al analizar las representaciones del legionario extranjero y de la *otredad* en el conjunto de películas sobre la Legión Extranjera en el período de entreguerras, resulta fácilmente detectable una dicotomía entre el personaje protagonista y los personajes secundarios. En primer lugar, hay que decir que la condición de extranjero apenas es abordada a través del personaje protagonista de esos films. En la mayoría de las producciones los protagonistas tienen un origen anglosajón, son estadounidenses o británicos, y apenas se refleja un intercambio cultural con el resto de camaradas legionarios o un proceso de aculturación. El protagonista acostumbra a moverse en un entorno de tabernas ajetreadas y viciadas de tabaco, callejuelas de ciudades marroquíes y cuarteles militares, cuando no el desierto, pero suele actuar simplemente como un soldado aguerrido ataviado con el *képi* blanc o como un hombre enamorado, sin integrarse o tener contacto con otras prácticas culturales, de manera que todo lo que le rodea aparece como exótico e incluso ajeno a la persona, por más que se mueva cómodamente en los espacios de la vida del legionario. En este sentido, a través del protagonista se refleja en cierta manera la visión y la actitud del espectador, esto es, una frontera entre la matriz cultural y unas esferas culturales ajenas que no se busca permeabilizar ni asumir apenas. Frecuentemente el protagonista participa activamente en momentos de camaradería junto a sus

⁷¹ Marlene Dietrich (1901-1992) tenía solamente 28 años durante el rodaje de *Morocco*. La película supuso su primera aparición en las pantallas de Hollywood, donde fue llevada por un Josef von Sternberg que esperaba haber captado para Paramount una joven promesa capaz de rivalizar con Greta Garbo. En aquella película, la joven actriz y cantante alemana hizo gala de un estilo muy propio: en este sentido, Dietrich, cuya sexualidad siempre estuvo envuelta de cierta ambigüedad, explotó ese rasgo en la película, en la que apareció vestida de hombre y en la que dio el primer beso lésbico de la historia del cine sonoro. Poco tiempo después se puso en funcionamiento el Código Hays, que regulaba y especificaba un conjunto de prohibiciones sobre lo que se podía mostrar y decir en las producciones cinematográficas de los Estados Unidos (Rodríguez de Austria, 2015).

compañeros de armas, especialmente en las tabernas, pero el contacto que se establece no transita por una vía de transferencia cultural, sino que más bien es una manera de insinuar unas formas amables de socialización dentro de la Legión Extranjera.

Por otra parte, además, todo el imaginario sórdido en torno a los legionarios, tan explotado por la literatura (Comor, 1971), no se vehicula prácticamente jamás a través del protagonista. En este sentido, el tratamiento cinematográfico del legionario resultó bastante escrupuloso y respetuoso con la Legión, ya que se sostuvo una voluntad clara de disminuir la visibilidad de la marginalidad de la que a menudo procedían los combatientes. En este sentido, es muy relevante apuntar que en muchas de las películas hay un trasfondo amoroso o sentimental que sirve como motor de la integración en la Legión, lo cual ayuda a esquivar trasfondos más desagradables. De esa manera, a través de un argumento sentimental, el cine evitó depositar en el protagonista un trasfondo que podría manchar en exceso la imagen de la Legión Extranjera y que podía hacer demasiado visible la condición marginal de muchos de los voluntarios oriundos de numerosos países. Se trataba, por lo tanto, de dulcificar las motivaciones del alistamiento a través de la presentación de protagonistas despechados y heridos emocionalmente por una mujer.

Siguiendo tal estrategia, contamos con numerosos ejemplos. En la película cómica *Beau Hunks* (James W. Horne, 1931) los dos protagonistas acaban alistándose en la Legión porque uno de ellos ha recibido una epístola de su novia Jeanie-Weenie rechazándole, y los dos creen conveniente alistarse en la Legión para olvidar a aquella mujer. La gran sorpresa es que, cuando llegan al cuartel, se percatan que todos los legionarios están ahí por haber sido rechazados por la misma mujer. También en la película *Two Men and a Maid* (George Archinbaud, 1929), un hombre inglés traicionado por su esposa decide alistarse en la Legión, y en la película dramática francesa *Le Sergent X* (Vladimir Strizhevsky, 1932), el protagonista se alista en la Legión tras descubrir que su mujer se había casado con otro hombre mientras a él le daban por muerto. En el caso de *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1934) el protagonista es un hombre de negocios francés que se ve abocado a la ruina por las extravagancias de su amante.

En otras ocasiones, el argumento amoroso se deja de lado para ser reemplazado por el de protección de un amigo o ser querido, como en *Beau Ideal* (Herbert Brenon, 1931), película en la que el protagonista se alista para salvar o recuperar a un amigo de la infancia. Por último, otra estrategia argumental recurrente fue la de un alistamiento accidental en la Legión, como ocurre en películas como *Lost in the Legion* (Fred Newmeyer, 1934), en la que dos cocineros de un barco quedan varados y terminan alistándose en la Legión Extranjera, o en la película francesa *Un de la Légion* (Christian-Jacque, 1936), en la que el protagonista, un hombre dominado por su caprichosa mujer, acaba

siendo emborrachado y agredido por un bandido que le deja inconsciente y que le embarca en un navío que va rumbo a Argelia y con papeles que le comprometen a entrar en la Legión.

En cualquier caso, mediante el despliegue de esos tópicos, se conseguía evitar referencias explícitas a cuestiones que podían suscitar un mayor impacto negativo en la percepción de la Legión. Ese cine del período de entreguerras no presenta prácticamente nunca a protagonistas surgidos de situaciones de desarraigo, criminalidad o miseria, esto es, los protagonistas prácticamente nunca aparecen como personajes en los márgenes. Casi nunca pende sobre ellos una falta moral. Incluso en los casos de argumentos que presentan a un protagonista que recaba en la Legión Extranjera francesa perseguido por un crimen, ese crimen es en realidad un crimen que el protagonista no ha cometido y del que es culpado injustamente, y es el paso heroico por la Legión lo que permite al protagonista demostrar su inculpabilidad, reparar su honor y volver a integrarse en la sociedad. Este es el caso que presenta la película *The Devil's in Love* (William Dieterle, 1933), con un joven médico de la Legión interpretado por Victor Jory como protagonista que es acusado injustamente de haber asesinado a un mayor.

Una de las pocas excepciones a esos tópicos evasivos la representa la película muda *The Silent Lover* (George Archinbaud, 1926), una propuesta cinematográfica que adoptó el riesgo de presentar a un protagonista conducido a la Legión por una vida disoluta. Más concretamente, el protagonista de la cinta era un conde que perdía toda su fortuna e incluso malversaba fondos públicos de la Embajada para gastarse el dinero en alcohol y fiestas costosas. Tras quedarse en la ruina, el protagonista, interpretado por Milton Sills, intentaba suicidarse, pero finalmente era persuadido de ingresar en la Legión Extranjera francesa. La crudeza del argumento hace de esta producción una *rara avis* dentro del conjunto de la cinematografía sobre la Legión en el período de entreguerras, pero precisamente en ello reside su principal valor, en tanto que es capaz de trasladar una visión más sórdida de los alistamientos en la Legión. También en esta línea se podría situar la película musical *The Red Shadow* (Roy Mack, 1932), en la que un joven que es la vergüenza de su padre acaba siendo llevado a la Legión; con todo, en esta película los roles tradicionales asumidos por el protagonista se difuminan, porque el chico termina siendo el antagonista del film, camuflado bajo el nombre de *Red Shadow* y liderando una banda tribal que hostiga a los legionarios. En ese caso, no se negativizaba a la Legión, dado que los atributos inmorales del chico acaban explicando el rol que adopta como enemigo de la Legión.

Frente a la figura del protagonista, que representa en cierta forma lo normativizado y canaliza la visión propia sobre lo extranjero, en ese conjunto de películas la *otredad* se vehicula de manera más clara a través de los personajes secundarios. En primer lugar, mientras que el protagonista suele ser anglosajón y muchos de los secundarios en el papel de legionarios también lo son, acostumbran

a aparecer personajes que mediante estereotipos son fácilmente vinculables a una nacionalidad u origen étnico desemejante. Especialmente destaca la aparición de otros legionarios franceses, italianos o rusos, cuyos acentos, gestos o costumbres revelan su origen. Con todo, a pesar de pretenderse reflejar así el carácter multicultural de la Legión, en esas representaciones cinematográficas jamás aparecen legionarios africanos o asiáticos, lo que evidencia una representación muy limitada de la diferencia y de la pluralidad existente en la unidad militar⁷². Al margen de esta cuestión, hay que señalar que a través de esos personajes secundarios, que suelen interpretar a compañeros de armas del legionario protagonista, se acostumbra a reflejar o insinuar los aspectos más sórdidos de la Legión, esto es, aquellos elementos que se aproximaban al mito literario y a la visión social del legionario. En ellos se hace descansar la transgresión de las fronteras morales: son en ocasiones los que confiesan estar en la Legión por haber cometido crímenes, por ser marginados, o los que no quieren dar explicaciones del por qué de su alistamiento, y en ocasiones son presentados beodos con botellas de licor en la mano y también son los que aparecen en algunas escenas en actitudes violentas con otros compañeros o incluso robando. Por supuesto, estas actitudes son mostradas de manera más o menos explícita según el film, si bien predomina un tratamiento muy tenue de estas cuestiones. Ese es el caso del personaje Nicolas Ivanoff, un legionario ruso interpretado por el actor de origen armenio Georges Pitoeff en la película *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1934). En esa cinta, de una mayor profundidad y representativa del realismo poético francés, el personaje protagonista Pierre Martel, un joven abogado arruinado y desesperado por su amante Florence, comparte su paso en la Legión Extranjera con Nicolas Ivanoff, un compañero ruso entrañable que comparte con el protagonista su fijación por una prostituta. Ivanoff es un personaje que muestra en ocasiones una actitud celosa y agresiva, y que estando ebrio llega a provocar una pelea en una taberna al grito de «À moi la Légion». Igualmente, en la película de aventuras *The Legion of Missing Men* (Hamilton McFadden, 1937) aparece una escena con varios legionarios en estado de embriaguez hipando y haciendo mofa de ello. Es de esa manera como se insinúan las inclinaciones más censurables que el imaginario cultural vinculaba a los legionarios.

Por su parte, aunque el protagonista comparte a menudo con sus compañeros legionarios de otras nacionalidades frecuentes momentos de camaradería y los mismos espacios y prácticas, se distancia de ellos en tanto que exhibe un comportamiento menos reprochable desde el punto de vista moral. Al igual que los secundarios, los protagonistas pueden aparecer fumando, bebiendo e incluso dejándose maravillar por los atractivos de una mujer en las tabernas marroquíes,

⁷² De todos modos, hay que señalar que el porcentaje de soldados de fuera de Europa era minoritario en el período (Hallo, 1994: 155).

pero estos puntos deben entenderse como soportes de los referentes de la masculinidad vinculada a lo militar y no como actitudes reprochables. En este sentido, ese tipo de prácticas entrarían dentro del *male bounding* que define Bourke (2008). Además, a diferencia de sus compañeros, el protagonista tiende a imponer su iniciativa y su resolución moral, tiende a imponer un orden y rectitud frente a los desmanes de otros camaradas. Igualmente, aunque pueda aparecer consumiendo alcohol, difícilmente aparece en un estado de embriaguez tan evidente como el de los personajes secundarios de otras nacionalidades. La actitud positiva de los protagonistas se plasma sobre todo en su heroicidad, en su entrega y en su capacidad de defensa de una mujer en apuros, ya sea por parte de un líder rifeño o de algún otro personaje. Así, por ejemplo, en *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1934), el protagonista, Pierre, acaba asesinando a un hombre que intentaba violar a Irma, uno de los personajes femeninos.

4. La otra frontera: la Legión contra la barbarie

Por otra parte, esa producción cinematográfica del período de entreguerras establece otras fronteras, muy bien delimitadas, entre el mundo de la Legión Extranjera y el mundo de los rifeños, que son presentados siempre como antagonistas y a los que se reviste de un conjunto de atributos y estereotipos deformadores⁷³. Habitualmente, esas películas explotaron la idea de crueldad por parte de los enemigos musulmanes, que es una crueldad que se ejerce especialmente sobre el cuerpo de la mujer. Los líderes rifeños a menudo son representados rodeados de sirvientas y amantes en harenes, a los que en ocasiones integran a la amante del héroe raptada. Una de las películas que más explotó las insinuaciones de violencia sexual contra las mujeres fue una de las películas más profundas sobre la Legión, *Renegades* (Victor Fleming, 1930), basada en la novela de André Armandy *Le renégat*. En esa película se ofrece un retrato con mayor profundidad de los guerreros marroquíes y sus costumbres, dado que los cuatro protagonistas son cuatro desertores de la Legión que se pasan al campo de los rifeños antiimperialistas. Desde su integración temporal en esa realidad cultural, los protagonistas, y con ellos el espectador, pueden observar un conjunto de prácticas tribales y de códigos morales que tensionan los límites de la moral de los legionarios desertores: especialmente, uno de los legionarios protege

⁷³ Hay que tener en cuenta que desde 1901 pero sobre todo en la década de 1920 la Legión Extranjera había sido destinada a la misión de pacificar el Protectorado francés en Marruecos y había tenido un importante papel a la hora de desarticular las cabilas rifeñas. Además, muchos de los libros de antiguos legionarios aparecidos en el período de entreguerras trataban la campaña marroquí de la Legión (Soulié, 2010).

seguidamente a una mujer de los abusos de los árabes, que ven en ella un objeto cosificado. En esa película, el jeque Muhammed Halid, interpretado por el actor húngaro Béla Lugosi, encarna atributos negativos asociados por el imaginario occidental al exotismo oriental, a una *otredad* profundamente estigmatizada. Como difícilmente podía ser de otra forma, en lugar de participar de esos atributos, los protagonistas terminan reafirmando su identidad y su compromiso con sus parámetros morales originales y se rebelan contra los árabes en defensa de la Legión. Por otra parte, en algunas otras ocasiones la violencia se practica también sobre rehenes de sexo masculino, como en el caso de *The Legion of Missing Men* (Hamilton McFadden, 1937), en la que un jeque tortura a un legionario y en la que amenaza de muerte al hermano mayor de éste para que reúna armas y ayude a sus hombres en el ataque a un puesto de la Legión. En cualquier caso, los antagonistas árabes aparecen definidos por una crueldad excesiva, por una búsqueda de lucro o poder a cualquier precio y por una sexualidad basada en el dominio violento del cuerpo cosificado de la mujer.

Frente a ese mundo bárbaro encarnado por los árabes, ese conjunto de películas contrapone una visión redentora de la Legión Extranjera. En cierta manera, se puede observar en el tratamiento cinematográfico de la Legión una exaltación de lo bélico y una visión salutífera de la guerra. En este sentido, este conjunto de películas reproduce muchos rasgos prototípicos del género bélico, y la Legión aparece como un cosmos capaz de controlar y contener la influencia de lo extranjero y de lo diferente, de ser un elemento de civilización y superación frente a la degradación de lo foráneo. Se puede afirmar que este conjunto de películas siguieron muchos rasgos prototípicos del cine bélico de la época.

Así, el cine estableció una frontera diáfana entre un mundo árabe que encarnaba la impiedad, el abuso y la degradación de la condición humana, y una Legión que no sólo representa una institución militar para el dominio colonial, y en este sentido una salvaguarda de la civilización dentro de una lógica imperialista, sino que representa una vía para que el hombre demuestre su valía, rete sus límites, supere una situación de dolor o se reintegre a la sociedad con la cabeza alta. El paso por la Legión significa la restitución de la dignidad del hombre. Un ejemplo ostensible es el que presenta el guión de *The Devil's in Love* (William Dieterle, 1933), cinta en la que el joven médico de la Legión acusado de asesinato consigue que se descubra la identidad del verdadero asesino. En otras ocasiones, como en la cinta francesa *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1934), la exaltación de la Legión se vehicula a través de la decisión final del protagonista, Pierre Martel, de reincorporarse a la unidad antes de regresar como civil a Francia, donde sus esperanzas y anhelos de amor no serían ya realizables por el rechazo de una mujer. De esa manera, esas películas parecían socializar al espectador en lo positivo de la guerra y de los Ejércitos, siempre necesitados de

una lectura maniquea de las complejas realidades sociales y políticas para asentar su aceptación.

5. Conclusiones

A pesar del elevado número de producciones cinematográficas sobre la Legión Extranjera francesa en el período de entreguerras, la mayor parte de esas producciones reprodujeron argumentos y estereotipos de manera muy habitual, tendiendo a priorizar el aspecto comercial al artístico en esos films. Esas películas acostumbraron a proyectar una visión positiva de la Legión mediante la neutralización de los rasgos más oscuros del universo legionario y mediante la traza de fronteras que ayudaban a invisibilizar la heterogeneidad de la Legión y a colocarla de manera monolítica en un espacio de consensos etnocentristas. Las películas sobre la Legión trataban, ya fuera desde la comedia o desde la aventura o el romance, de un camino de realización personal y de un héroe enfrentado a la *otredad* en lugar de formar parte de ella. Como se ha expuesto, el protagonista de estas películas, casi siempre de origen anglosajón, se integra cómodamente o con habilidad en un entorno del que no obstante no acaba de formar parte, porque apenas se interesa por propiciar o participar un intercambio cultural a través de su experiencia como legionario, ni adopta elementos de las otras culturas con las que se encuentra o convive. El caso de la película *Renegades* (Victor Fleming, 1939) ha aparecido citado por su interés en tanto que, al abordar la idea de unos desertores que se vinculan a los árabes para acabar rebelándose contra ellos y su barbarie, nos está hablando de una etnogénesis imposible y, además, indeseable.

En lugar de presentarnos al héroe protagonista como un paria, un criminal o un ser abyecto surgido de la marginalidad, los atributos negativos de la *otredad* y la transgresión de los códigos morales se hacen recaer principalmente en los árabes y, de manera mucho más tenue, en los legionarios de otras nacionalidades, con los que pese a todo el protagonista acostumbra a tejer un vínculo de amistad y camaradería suficientemente sólido. De esa manera, se tiende a disponer un telón, más o menos tupido, entre el protagonista de esas películas y el resto de personajes que encarnan la *otredad*. El legionario protagonista es colocado en el lado de la frontera de la rectitud moral. Por otra parte, se puede aseverar que las producciones cinematográficas analizadas se distanciaron de la representación literaria del legionario al ofrecer un retrato mucho más amable y empático, y al conceder poca visibilidad a los aspectos más siniestros que se podían ligar al universo legionario. En este sentido, *ad exemplum*, un tópico literario tan explotado como el *cafard*, la locura del legionario ante el aislamiento en un medio desértico y la lejanía con el resto del mundo, apenas se recoge en el cine. Los

aspectos más censurables sólo se reflejan de manera tímida, y a través de los *otros*.

En definitiva, el cine sobre la Legión Extranjera fue un cine bastante plano y maniqueo, con tendencia a la sublimación de la Legión como particular microcosmos que, más que encarnar la multiculturalidad o la marginalidad, encarnaba la reafirmación de lo propio frente a lo extranjero. La Legión no es presentada tanto como un marco de diferencia o marginalidad, sino como una realidad fronteriza frente a lo bárbaro y a la vez una realidad segmentada y cruzada de fronteras con las que moldear el tratamiento de la diferencia cultural, la marginalidad y la *otredad*.

Tabla 1. Listado de películas sobre la Legión Extranjera (1919-1939)⁷⁴

Título original	Di-rección	Actores principales	Año	País de producción
<i>La Légion étrangère</i>	SCPA		1919	Francia
<i>La Légion étrangère en Alsace</i>	SCPA		1919	Francia
<i>The Man who turned White</i>	Park Frame	H. B. Warner, Barbara Castleon y Wedgewood Nowell	1919	Estados Unidos
<i>Fremdenlegionar Kirsch</i>	Philipp Lothar Mayring	Max Kirsch, Lisa Kresse y Mario Sten	1921	Alemania
<i>Under Two Flags</i>	Tod Browning	Priscilla Dean, James Kirkwood y John Davidson	1922	Estados Unidos
<i>Scorching Sands</i>	Hal Roach y Robin Williamson	Stan Laurel, James Finlayson y Katherine Grant	1923	Estados Unidos
<i>Under Two Jags</i>	George	Stan Laurel,	1923	Estados

⁷⁴ La mayor parte de títulos se recogen, sistematizados por otros criterios (Leibfried, 2011).

	Jeske	Katherine Grant y Mae Laurel		Unidos
<i>Wages of Virtue</i>	Allan Dwan	Gloria Swanson, Ben Lyon y Norman Trevor	1924	Estados Unidos
<i>A Son of the Sahara</i>	Edwin Carewe	Claire Windsor, Bert Lytell y Walter McGrail	1924	Estados Unidos
<i>Les fils du soleil</i>	René le Somptier	Marquissette Bosky, Leila Djali y Georges Charlia	1924	Francia
<i>Love and Glory</i>	Rupert Julian	Madge Bellamy, Charles Roche, Wallace MacDonald	1924	Estados Unidos
<i>The Winding Stair</i>	John Griffith Wray	Edmund Lowe, Alma Rubens y Warner Oland	1925	Estados Unidos
<i>The New Commandment</i>	Howard Higgin	Blanche Sweet, Ben Lyon y Holbrook Blinn	1925	Estados Unidos
<i>Beau Geste</i>	Herbert Brenon	Ronald Colman, Neil Hamilton y Ralph Forbes	1926	Estados Unidos
<i>The Silent Lover</i>	George Archinbaud	Milton Sills, Natalie Kingston y William Humphrey	1926	Estados Unidos
<i>The Forbidden Woman</i>	Paul L. Stein	Joseph Schildkraut, Jetta Goudal y Victor Varconi	1927	Estados Unidos

<i>She's a Sheik</i>	Clarence Badger	Bebe Daniels, Richard Arlen y William Powell	1927	Estados Unidos
<i>Beau Sabreur</i>	John Waters	Gary Cooper, Evelyn Brent y Noah Beery	1928	Estados Unidos
<i>Das letzte Fort</i>	Kurt Bernhardt	Heinrich George, Alfred Godel, Alexander Granach	1928	Alemania
<i>Der Fremdenlegionar</i>	James Bauer	Dorothea Wieck, Gustav Frohlich y Joop von Huken	1928	Alemania
<i>Plastered in Paris</i>	Benjamin Stoloff	Samuel Cohen, Jack Pennick y Lola Salvi	1928	Estados Unidos
<i>The Foreign Legion</i>	Edward Sloman	Norman Kerry, Lewis Stone y Crauford Kent	1928	Estados Unidos
<i>The Desert Song</i>	Roy Del Ruth	John Boles, Carlotta King y Louise Fazenda	1929	Estados Unidos
<i>Love in the Desert</i>	George Melford	Olive Borden, Hugh Trevor y Noah Beery	1929	Estados Unidos
<i>Two Men and a Maid</i>	George Archinbaud	William Collier, Alma Bennett y Eddie Gribbon	1929	Estados Unidos
<i>Women everywhere</i>	Alexander Korda	Fifi d'Orsay, J. Harold Murray y George Grossmith	1930	Estados Unidos
<i>Hell's Island</i>	Edward	Jack Holt,	1930	Estados

	Sloman	Ralph Graves y Dorothy Sebastian		Unidos
<i>Morocco</i>	Josef von Sternberg	Gary Cooper, Marlene Dietrich y Adolphe Menjou	1930	Estados Unidos
<i>Renegades</i>	Victor Fleming	Warner Baxter, Myrna Loy y Noah Beery	1930	Estados Unidos
<i>Beau Hunks</i>	James W. Horne	Stan Laurel, Oliver Hardy y James Horne	1931	Estados Unidos
<i>Beau Ideal</i>	Herbert Brenon	Ralph Forbes, Loretta Young, e Irene Rich	1931	Estados Unidos
<i>Kiss me again</i>	William A. Seiter	Walter Pidgeon, Bernice Claire y Edward Everett Horton	1931	Estados Unidos
<i>Love Tails of Morocco</i>	Jules White y Zion Myers		1931	Estados Unidos
<i>Outposts of the Foreign Legion (documental)</i>	Harry Perry		1931	Estados Unidos
<i>The French Foreign Legion (documental)</i>			1931	Estados Unidos
<i>Arabian Shrieks</i>	Aubrey Scotto	Joe Smith y Charle Dale	1932	Estados Unidos
<i>With the Foreign Legion (documental)</i>			1932	Estados Unidos
<i>Die Nacht der Versuchung</i>	Robert Wohlmuth	Elga Brink, Werner Fuetterer y	1932	Alemania

		Lotte Deyers		
<i>Glos Pustyni</i>	Michal Waszynski	Nora Ney, Eugeniusz Bodo y Maria Bogda	1932	Polonia
<i>Hatta Marri</i>	Babe Stafford	Harry Gribbon, Marjorie Kane y Dorothy Granger	1932	Estados Unidos
<i>Insult</i>	Harry Lachman	Elizabeth Allan, John Gielgud y Hugh Williams	1932	Reino Unido
<i>Le sergent X</i>	Vladimir Strizhevsky	Ivan Mozzhukhin, Trude von Mollo y Peter Voß	1932	Francia
<i>The Red Shadow</i>	Roy Mack	Alexander Gray, Bernice Claire y Max Stamm	1932	Estados Unidos
<i>Arabian Tights</i>	Hal Roach	Charley Chase, Muriel Evans y Carlton Griffin	1933	Estados Unidos
<i>The Devil's in Love</i>	William Dieterle	Victor Jory, Loretta Young y Vivienne Osborne	1933	Estados Unidos
<i>The Three Musketeers</i> (serial de 12 capítulos)	Colbert Clark y Armand Schaefer	Jack Mulhall, Raymond Hatton, Ralph Bushman y John Wayne	1933	Estados Unidos
<i>Juarez y Maximiliano</i>	Miguel Contreras Torres y Rafael J. Sevilla	Enrique Herrera, Medea de Novara, Antonio Frausto y Alfredo del Diestro	1934	Mexico

<i>Le Grand Jeu</i>	Jacques Feyder	Marie Bell, Pierre Richard-Willm y Charles Vanel	1934	Francia
<i>Lost in the Legion</i>	Fred C. Newmeyer	A. Bromley Davenport, Betty Fields y Leslie Fuller	1934	Reino Unido
<i>De la sartén al fuego</i>	John Reinhardt	Juan Toreno, Romuldo Tirado y Rosita Moreno	1935	España
<i>Little Beau Porky (Animación)</i>	Frank Tashlin		1936	Estados Unidos
<i>Sheik to sheik</i>	Roy Mack	Georges Metaxa, Ann Barrie y John Berkes	1936	Estados Unidos
<i>Un de la légion</i>	Christian-Jaque	Fernandel, Robert Le Vigan y Daniel Mendaille	1936	Francia
<i>Under Two Flags</i>	Frank Lloyd	Ronald Colman, Claudette Colbert y Victor McLaglen	1936	Estados Unidos
<i>We're in the Legion Now!</i>	Crane Wilbur	Reginald Denny, Esther Ralston y Vince Barnett	1936	Estados Unidos
<i>Legion of Missing Men</i>	Hamilton MacFadden	Ralph Forbes, Ben Alexander y Hala Linda	1937	Estados Unidos
<i>Les hommes sans nom</i>	Jean Vallée	Tania Fodor, Suzet Mais y Paulette Houry	1937	Francia
<i>Trouble in</i>	Ernest B.	Jack Holt, Mae	1937	Estados Unidos

<i>Morocco</i>	Schoedsack	Clarke y Paul Hurst		Unidos
<i>Adventure in Sahara</i>	D. Ross Lederman	Paul Kelly, C. Henry Gordon y Lorna Gray	1938	Estados Unidos
<i>Die Frau und der Tod</i>	Leo Lapaire	Katharina Merker, Karl Dannemann y Rudolf Klein-Rogge	1938	Suiza-Alemania
<i>Legions d'Honneur</i>	Maurice Gleize	Charles Vanel, Abel Jacquin y Marie Bell	1938	Francia
<i>Wee Wee Monsieur</i>	Del Lord	Moe Howard, Larry Fine y Curly Howard	1938	Estados Unidos
<i>Beau Geste</i>	William A. Wellman	Gary Cooper, Ray Milland y Robert Preston	1939	Estados Unidos
<i>Face au destin</i>	Henri Fescourt	Gaby Silvia, Josselyne Gael y Marguerite Pierry	1939	Francia
<i>La grande inconnue (documental)</i>	Jean d'Esme	Charles Denin y Oreste Gibilini	1939	Francia
<i>Le chemin de l'honneur</i>	Jean-Paul Paulin	Renée Saint-Cyr, Marcelle Geniat y Jeanne Fusier-Gir	1939	Francia
<i>The Flying Deuces</i>	A. Edward Sutherland	Stan Laurel, Oliver Hardy y Jean Parker	1939	Estados Unidos
<i>Juarez</i>	William Dieterle	Paul Muni, Bette Davis y Brian Aherne	1939	Estados Unidos

6. Bibliografía

- Anderson, R. C. (1987). *Devils, not men: the History of the French Foreign Legion*. Robert Hale.
- Beer, G. (1911). *Die französische Fremdenlegion: eine Wärmung für Deutschlands Jugend*. Richard Sattlers Verlag.
- Bourke, J. (2008). *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Crítica.
- Comor, P. A. (1971). *L'image de la Légion étrangère à travers la littérature française, 1900-1970*. Université de Provence.
- Comor, P. A. (2006). "Les plaisirs des légionnaires au temps des colonies : l'alcool et les femmes", *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 222, 33-42.
- Dufour, P. (2003). *La Légion en 14-18*. Pygmalion.
- Guinle, P. y Ricci, G. (1992). *Filmographie de la Légion étrangère*. Riminicinéma.
- Hallo, J. (1994). *Monsieur légionnaire : l'homme et ses traditions*. Lavauzelle.
- Koller, C. (2013). *Die Fremdenlegion: Kolonialismus, Söldnertum, Gewalt, 1831-1962*. Ferdinand Schöningh.
- Leibfried, P. (2011). *Films of the French Foreign Legion*. BearManor Media.
- Manue, G. R. (1929). *Têtes brûlées, cinq ans de Légion*. La Nouvelle société d'édition.
- Neviaski, A. (2010). "1919-1939 : Le recrutement des légionnaires allemands", *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 237, 39-61.
- Ohle, F. (1906). *Weißer Sklaven: Schilderungen aus der französischen Fremdenlegion*. Sattler's Verlag.
- Pechkoff, Z. (1927). *La Légion étrangère au Maroc*. Marcelle Lesage.
- Pépin, J. C. (1932). *Mes cinq ans à la Légion*.
- Poimiro, C. (1913). *La Légion étrangère et le droit International*. Ed. E. Thomas.
- Porch, D. (1991). *The French Foreign Legion: a Complete History*. Macmillan.
- Reven, V. (1911). *Die Fremdenlegion: eine sozialpolitische, völkerrechtliche und weltpolitische Untersuchung*. Robert Lutz.
- Rodríguez de Austria, A. M. (2015). "El Código de Producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía", *Zer*, 39, 177-193.

- Soulié, P. (2010). “1901-1935 : la Légion étrangère au Maroc”, *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 237, 7-24.

La frontera es la periferia: el cine kinky

como reflejo de la Historia

Ricardo Colmenero Martínez

(Universidad de Alcalá)

1. Introducción y fronteras temporales.

A lo largo de los últimos años, la nostalgia y la influencia estético-cultural de las últimas décadas del siglo XX han devuelto ciertos subgéneros a las pantallas españolas. Uno de ellos es el *cine kinky* (también conocido como *quinqui*) y que define a un conjunto de películas que reflejan la decadencia de la vida urbana española en los tiempos de la Transición fundamentalmente a través de la criminalidad juvenil. La denominación *kinky* procede del término coloquial *quincalle-ro*. Es decir, del término que designaba a las personas que vivían de objetos procedentes de la basura o de baja calidad. Tiempo más tarde se acogió una segunda acepción que, según la RAE, define al *quinqui* como una *persona procedente a cierto grupo social marginado*.⁷⁵

La edad dorada del subgénero comprende desde finales de los años setenta, tras la muerte de Francisco Franco, hasta mediados de los ochenta cuando experimentó un agotamiento argumental y una pérdida de interés por parte del gran público. No obstante, estas fronteras temporales permiten apreciar que la existencia de este primer *cine kinky* estuvo estrechamente relacionada con los primeros pasos de la democracia en España. En este tiempo se experimentó una fuerte crisis económica que tuvo especial incidencia en los barrios del extrarradio de las ciudades y en los poblados de infraviviendas de la periferia. Así mismo, también constituyó una reflexión contemporánea de los límites que el nuevo régimen político tuvo en materias tan importantes como el bienestar social y la integración de las comunidades procedentes del campo a la ciudad. Ahora bien, la cuestión no era una novedad en el cine español.

⁷⁵ RAE, Diccionario de la lengua española. RAE

En efecto, ya en los años cincuenta se aprecia la existencia de un problema en la por entonces polémica *Surcos*⁷⁶ o en *Sin la sonrisa de Dios*, esta última basada en un texto del futuro director de *cine kinky*, José Antonio de la Loma. Estos dos ejemplos son el reflejo de un cine que, a pesar de la censura que experimentaba, deseaba mostrar una realidad presente en las ciudades españolas. Tal tendencia se extendería en los años sesenta y setenta con películas como *Los golfos*, la cual puede ser considerada una obra *protokinky* que da un paso más a lo que el subgénero será en los años setenta.

De este modo, una primera frontera del *cine kinky* son sus orígenes previos en los que veladamente se mostraba una problemática de una forma, salvo en excepciones como *Surcos*, de una forma edulcorada y en clave paternalista. Dentro del mismo cine católico de la época habrá tramas primarias y secundarias que ofrecerán una solución marcada por la protección de la Iglesia a los más necesitados.

Ya en los setenta, el *cine kinky* tiene su punto iniciático con la película *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma. En ella y en sus dos secuelas (1979 y 1980) se narran las andanzas del *Torete* (Ángel Fernández Franco) y su banda en las calles de Barcelona. Esta saga, y especialmente las dos primeras, fundamentan las bases del subgénero. Son las siguientes:

- Los protagonistas proceden del entorno real que se narra en la ficción. Frecuentemente son también delincuentes y, algunos de ellos, murieron en la vida real jóvenes. Cabe destacar que los principales directores del subgénero, José Antonio de la Loma y Eloy de la Iglesia, contaron con un *star system* propio que aparecía en sus diferentes películas.
- Los largometrajes proponen una dialéctica que pretende explicar la razón de los hechos delictivos. Los posicionamientos van desde la misma naturaleza de los protagonistas hasta una responsabilidad colectiva en el aumento de la marginalidad.
- En esa dialéctica hay claramente dos visiones: la de las fuerzas de seguridad del Estado y la de los propios delincuentes.
- La droga está presente de forma directa o indirecta en las películas. Hay casos como el de *Chocolate* (1980), *Juventud drogada* (1977) o *El pico* en el que se constituye como hilo conductor de la trama
- El romance y la amistad juvenil son también parte de la obra. Frecuentemente las relaciones terminan mal o rotas por las circunstancias.
- La música y la estética propias del extrarradio de las épocas son claves.
- El *cine kinky* de los setenta y ochenta ofrece una fuerte carga de violencia y sexo en la pantalla.

⁷⁶ José Antonio Nieves Conde. *Surcos*

- Barcelona y Madrid son los principales escenarios, tanto los bajos fondos como los barrios de la alta sociedad. Hay alguna excepción, como el rodaje de *El pico* en Bilbao.

En los ochenta debutó en el *cine kinki* Eloy de la Iglesia, quien junto a José Antonio de la Loma se convirtieron en los principales directores del subgénero. En esta década rodó *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El Pico* (1983), *El Pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987).⁷⁷ El cine de este director se ambientó en las calles de Madrid, salvo *El Pico*, y tenía una fórmula muy parecida a la de las películas de La Loma. Quizá en ellas el elemento automovilístico tenía menor peso, pues las fugas del *Torete* eran uno de los reclamos principales de la saga de *Perros Callejeros*.

Este ciclo de ambos directores culminaría con *Perras callejeras* (1985), la versión femenina de la cinta original, y la cinta crepuscular *Tres días de libertad* (1996). Este largometraje, además de ser la última película de José Antonio de la Loma, constituye un film de transición entre el *cine kinki* contemporáneo a los hechos y la mirada nostálgica que el subgénero adquirió a partir del nuevo milenio. Por lo tanto, la edad dorada del *cine kinki* comprenderá fundamentalmente desde finales de los años setenta hasta el término de los años ochenta.

Más allá de las películas producidas por De la Loma y De la Iglesia, el *cine kinki* también dio otras producciones como *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Juventud drogada* (José Truchado, 1977), *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (León Klimovsky, 1977), *Las que empiezan a los 15 años* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Los violadores del amanecer* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Chocolate* (Gil Carretero, 1980), *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1980), *La patria del Rata* (Francisco Lara Polop, 1980), *Todos me llaman Gato* (Raúl Peña, 1981), *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981), *Barcelona sur* (Jordi Cadena, 1981), *De tripas corazón* (Julio Sánchez Valdés, 1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), *La reina del mate* (Fermin Cabal, 1985), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *El Lute: camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987), *El Lute II: mañana seré libre* (Vicente Aranda, 1988) o *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988).

Una vez finalizado el ciclo *kinki*, cuyo último título sería *Tres días de libertad*, hubo un hiato en el que el género se situó en un segundo plano. No obstante, conviene reseñar una serie de películas. Entre ellas destacaría *Barrio*, dirigida por Fernando León de Aranoa y protagonizada por un grupo de jóvenes actores que retratan el Madrid del extrarradio a finales de los años 90. En esta ocasión, se refleja una ficción y los protagonistas no son *kinkis* en la vida real a diferencia de las películas más famosas del género.

⁷⁷ Sobre Eloy de la Iglesia destaca la obra VV.AA. (1996). Conocer a Eloy de la Iglesia. Filmoteca Vasca.

En efecto, el *cine kinky* creó un *star system* de jóvenes procedentes de los barrios del extrarradio que deambularon en la pantalla con mucho éxito. José Luis Manzano, el Pirri o el Torete son posiblemente los tres nombres más famosos de la época. El Vaquilla también apareció brevemente en la adaptación de su vida al cine, *Yo, el Vaquilla*.

La fama traspasó las fronteras temporales e inauguraron el ciclo de cine neo-kinky con *Volando voy*, una película en la que se adapta la vida del *Pera*. Por primera vez se refleja la época dorada del *cine kinky* desde una distancia temporal considerable, ya que este largometraje se realizó en 2006. Ahora bien, *Volando voy* no busca ofrecer un retrato nostálgico de la época, sino la historia de superación del protagonista, que pasó de robar automóviles a ser un reputado piloto de pruebas.

En la siguiente década las adaptaciones fueron progresivamente aumentando el interés por el subgénero con cintas como *Ártico* o *Criando ratas*. Así mismo, el documental *Quinqui stars* reflexionó sobre el legado que este cine ha dejado en las nuevas generaciones a través de la pantalla y la música.

Con *Las leyes de la frontera*, ganadora de premios Goya en la edición del 2021, se registra la nostalgia que esta época crea en aquellos que a día de hoy tienen cuarenta años o más. Es decir, ofrece un retrato ciertamente amable de la cuestión a través de un protagonista que coquetea en un verano con el lado salvaje de la juventud. Finalmente, él tomará un camino y sus nuevos amigos seguirán teniendo problemas con la justicia.

Recapitulando este grupo de películas citadas, el *cine kinky* gozaría de tres etapas vitales. La primera sería su edad dorada en la taquilla y entre el público, la segunda sería una de transición hasta la conformación del *neoquinqui*, una época en la que compartirán el protagonismo películas contextualizadas de forma contemporánea y visiones más o menos realistas de los primeros tiempos.

2. La frontera es la periferia

La arquitectura del *cine kinky* tiene su sustrato argumental en los barrios del extrarradio, ya sean o no poblados chabolistas. En este contexto es donde los protagonistas crecen y conforman la cuadrilla de amigos con los que realizan los diferentes actos delictivos. La policía no es bien recibida en estos entornos y se considera la némesis de los protagonistas.

Muchos de estos enclaves ya no existen a día de hoy, bien porque han sido demolidos o porque se han gentrificado a lo largo de las décadas. Así mismo, la delincuencia ha cambiado sus patrones de acción entre la juventud. Por lo tanto, estas películas constituyen un retrato de un tiempo y una época que no volverán. De este modo, el subgénero puede dar pistas a los historiadores de hoy a la hora

de estudiar a la juventud de entonces. Prueba de ello fue el éxito de la exposición *Quinquis de los ochenta* en Madrid y Barcelona en la segunda década del nuevo milenio.⁷⁸

No es casual que *Quinquis de los ochenta* tuviese lugar en ambas capitales. En efecto, Madrid y Barcelona son el escenario principal de la mayoría de películas del subgénero. No obstante, hay excepciones clave, como por ejemplo *El Pico*, que tiene lugar en Bilbao, o *Siete vírgenes* en Sevilla ya dentro del ciclo neoquinqui. La elección de Madrid y Barcelona está vinculada a la existencia de grandes barrios en el extrarradio y diferentes poblados chabolistas. Estos estaban habitados por familias procedentes de un entorno rural y que probaban suerte en la ciudad desde los cincuenta y sesenta. Como se puede observar, los hechos narrados en *Surcos* son un anticipo de la problemática que acaeció en los años setenta tras la muerte del dictador.

A pesar de estos cambios, algunas viviendas y zonas de infraviviendas han sobrevivido al paso del tiempo. En este caso, se puede observar que aunque las generaciones y motivaciones cambian, existe una frontera imaginaria que lleva a los protagonistas a no salir de ese entorno. Un claro ejemplo es la película de *Barrio*, en la que los jóvenes fantasean y se preguntan sobre su futuro incierto a la luz de un puente en la autopista. El lugar de origen es, en cierto modo, la cosmovisión física del mundo reducida a unas cuantas manzanas.

¿Y cuándo se traspasan los muros imaginarios del barrio? Pues frecuentemente se produce ese cambio de escenario a la hora de realizar actos delictivos o, en alguna película, cuando salen de marcha a otras zonas de la ciudad. En estos casos, se produce un encuentro con un entorno distinto en el que en ocasiones no son aceptados. Suelen ser también los lugares en los que la policía detiene a los protagonistas sin que puedan ser encubiertos por sus amigos o familiares.

Por consiguiente, la geografía del *cine kinky* queda reducida mayormente a la ciudad en la que viven los protagonistas. Esto no significa que no existan deseos de marcharse de ella, *Deprisa, Deprisa* o *Los últimos golpes del Torete* son dos ejemplos claros, pero también se produce otra frontera en la propia ciudad. Esta suele estar delimitada por la pugna con la policía en las espectaculares fugas filmadas en una gran porción de largometrajes *kinkis*.

3. Lo kinky como cultura

¿Podemos decir que existe una cultura *kinky* y denotar una influencia en las generaciones posteriores? Esta pregunta surge a raíz del mayor interés por este cine y las figuras que lo conformaron en sus días de gloria. Para comprobarlo, no hace

⁷⁸ VV.AA. (2009). *Quinquis dels 80*. Cinema, premsa i carrer CCCB.

falta más que acudir a los principales sitios web de vídeos y buscar el nombre de alguno de los protagonistas. La cantidad de homenajes, canciones y fragmentos de las películas *kinkis* es muy notable.

La cultura *kinki* está presente en elementos tan importantes como el lenguaje o el estilo de vida tan característico de los protagonistas. La misma calle les dota de una forma particular al hablar y de entender la propia vida. Su tiempo es el presente y el futuro algo incierto. Quizá se puede decir que en estas películas hay, a la vez, una visión hedonista y nihilista de la vida. Hedonista por un presente sin pasado ni futuro en el que conviven con los placeres y vicios de la vida. Nihilista porque no propone una solución a la problemática social y, normalmente, suelen terminar sus días muertos o en la cárcel. La redención es una quimera y la moral algo difusa en la propia ley de la calle que se forja en estas películas.

La música es también un elemento clave en esta cultura. La Banda Sonora de estas películas se componía del flamenco y la rumba flamenca que tanto éxito tuvo en los años setenta y los ochenta. En la mentalidad de los seguidores de este cine están las letras de grupos como *Los Chichos* o *Los Chunguitos* como principales himnos de la época. Hubo más artistas y más géneros, sobre todo en el cine neoquinqui. Así se aprecia el Ska en películas como *Barrio* o los ritmos urbanos más modernos en *Hasta el cielo* (2021).

4. Otro cine sobre la juventud: la Movida y el cine pop musical

Frente a las propuestas del *cine kinki* conviene recordar y hacer una perspectiva comparada con otro tipo de cine realizado en esta época y que también reflejaba la vida juvenil en las grandes ciudades españolas. Concretamente sería el cine ambientado en la *Movida* y el cine pop musical que reflejaba en la ficción la vida de artistas como los *Hombres G*.

Las pretensiones de este cine eran distintas, aunque realmente se puede decir que es un testimonio histórico reseñable de lo que significaba ser joven en aquel tiempo. Así películas como *Pepi*, *Luci* y *Bom* reflejaban el carácter desenfadado de la *Movida* y sus pretensiones culturales en clave rupturista con las propuestas musicales previas. El cine pop musical, en cambio, respondía a una tradición que en cierto modo podría enraizarse con el lenguaje del cine ye-ye sesentero. Es decir, el esquema de estas películas era ofrecer una trama ligera con elementos románticos o cómicos y actuaciones del grupo en cuestión. Sin duda, la influencia del estilo que el director Richard Lester infundió en sus películas con los *Beatles* se palpa en este subgénero.

Más allá de las tramas argumentales, estas dos manifestaciones cinematográficas son también la representación de otra frontera sociocultural. Es decir, los protagonistas de estas películas procedían fundamentalmente de una clase media

o clase media-alta que rompía con los cimientos de la generación anterior a ellos. En el *cine kinki*, en cambio, la juventud en varias ocasiones seguía el mismo destino que sus ancestros había tenido: el pillaje, la delincuencia o simplemente la supervivencia en el día a día.

No es casual que películas como *Juventud drogada* o *Chocolate* sean los dos testimonios en los que se mezclan estas dos fronteras, pues en ambos largometrajes se refleja el drama de la drogodependencia que atacó tanto a los más favorecidos como a los más pobres. Por eso, en estas cintas se ve como gente de una clase media cae en el vicio de la droga y sufre sus efectos.

La ruptura de la frontera podría también manifestarse en una eterna finalidad propia de la juventud: la diversión hedonista. Así, tanto cintas más pop como *A tope* o *El rollo de septiembre* o la última aventura del Torete (la más cómica de las tres películas de *Perros Callejeros*) narran las experiencias de una generación que gozaba de una mayor libertad y deseaba disfrutar del momento al máximo. Ese *no future, no tomorrow* tan punk se puede palpar en ambos subgéneros.

5. La mujer en el cine kinki

El papel de la mujer en el *cine kinki* no ha sido estudiado con detenimiento y en consecuencia no hay un estudio específico de género sobre la materia. No obstante, el visionado de las diferentes películas catalogadas como *kinkis* suelen ofrecer un relato protagonizado por varones y las mujeres se encuentran en un segundo plano. El machismo es palpable tanto en el trato de los protagonistas a las chicas como su figuración en la trama del largometraje. En este punto, *Los violadores del amanecer* es la cinta en la que se observa de una forma mucho más explícita ese trato vejatorio hacia las mujeres.

No obstante, el subgénero contó con películas protagonizadas por mujeres. Posiblemente la más famosa es *Perras callejeras*, en la que el director José Antonio de la Loma quiso intentar repetir la fórmula de las películas del Torete mediante un elenco de tres chicas que se inician en la delincuencia. A pesar del esfuerzo, *Perras callejeras* ofrece una trama en la que se repiten ciertos patrones estereotípicos en la imagen cinematográfica de la mujer. Probablemente el más destacado es la intervención del policía enamorado de una de las tres delincuentes en el desarrollo de la trama.

En *Fanny Pelopaja* y *Barcelona sur* las tornas cambian y se ofrece la visión de dos mujeres protagonistas con un motivo claro en su desarrollo argumental. Así, en la primera el *leitmotiv* es la venganza del asesinato de su novio y en la segunda la búsqueda de su pareja. De este modo, y teniendo en cuenta las particularidades sociales de la época de filmación, ambas películas ofrecen un retrato

innovador en el que la mujer salva o cobra justicia frente a los villanos masculinos. No son rescatadas, sino que rescatan.

Por último, es necesario recordar el papel de Ángela (Berta Socuellamos) en *Deprisa, deprisa* y su progresiva evolución a lo largo de la trama. De este modo, la protagonista femenina parece encontrarse en un segundo plano frente al líder masculino de la banda (Pablo), pero en el final ella se marcha tras la muerte de su pareja sola con el dinero y se ofrece al espectador la imagen de una mujer capaz de reiniciar su vida sin ninguna clase de paternalismo masculino.

6. Filmografía

- Olea, P. (1976) *La Corea*. José Frade P.C.
- Truchado, J. (1977). *Juventud drogada*. IFI Producción
- Klimovsky, L. (1977). *¿Y ahora qué, señor fiscal?* IFI Producción.
- De la Loma, J.A. (1977). *Perros Callejeros*. Films Zodíaco-Profilmes y C.B. Films
- Ferrés Iquino, I. (1978) *Las que empiezan a los 15 años*. IFI. Producción
- Ferrés Iquino, I. (1978). *Los violadores del amanecer*. IFI Producción
- De la Loma, J.A. (1979). *Perros Callejeros 2*. Films Zodíaco y Prozesa
- De la Loma, J.A. (1980). *Los últimos golpes del Torete*. Films Zodíaco
- De la Iglesia, E. (1980). *Navajeros*. Fígaro Films y Aquarius Films.
- Carretero, G. (1980). *Chocolate*. Bermúdez de Castro P.C.
- Gutiérrez Aragón, M. (1980), *Maravillas*. Arándano S.A.
- Lara Polop, F. (1980). *La patria del Rata*. Eva Films
- Peña, R. (1981). *Todos me llaman Gato*. Ajax Films
- Saura, C. (1981). *Deprisa, deprisa*. Elías Querejeta P.C. y Les Films Molière.
- Cadena, J. (1981), *Barcelona sur*. Fígaro Films y Fígaro México
- De la Iglesia, E. (1982). *Colegas*. Ópalo Films.
- De la Iglesia, E. (1983). *El Pico*. Ópalo Films y Gaurko Filmek.
- De la Iglesia, E. (1984). *El Pico 2*. Ópalo Films.
- Sánchez Valdés, J. (1984), *De tripas corazón*. Ópera Films.
- Almodóvar, P. (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Tesauro S.A. y Kaktus P.C.
- Cabal, F. (1985), *La reina del mate*. Fígaro Films.
- De la Loma, J.A. (1985). *Perras callejeras*. Golden Sun S.A.
- De la Loma, J.A. (1985). *Yo, el Vaquilla*. Golden Sun S.A., Jet Films S.A. e In-Cine S.A.
- Armendáriz, M. (1986). *27 horas*. Elías Querejeta P.C.
- De la Iglesia, E. (1987), *La estanquera de Vallecas*. Ega Medios Audiovisuales.

- Aranda, V. (1987), El Lute: camina o revienta.
- Aranda, V. (1987), El Lute II: mañana seré libre.
- Bodegas, R. (1988) Matar al Nani.
- De la Loma, José Antonio (1996). Tres días de libertad. Stars Lighting S.L.
- León de Aranoa, F. (1998). Barrio. Canal Plus España y otros.
- Rodríguez Librero, A. (2005). Siete vírgenes. Tesela Producciones, Canal Sur y Canal Plus España
- Albadalejo, M. (2006). Volando voy. Bailando en la Luna, Canal Plus España y otros.
- Velázquez, G. (2014). Ártico. Escorado Producción.
- Salado, C. (2016). Criando ratas.
- Córdoba, J.V. (2018). Quinqui stars. Movistar Plus, Dexiderius P.A. y otros.
- Calparsoro, D. (2020). Hasta el cielo. ICAA, RTVE, Movistar Plus y otros.
- Monzón, D. (2021). Las leyes de la frontera. A3M Cine, Ikiru films, Las Leyes de la Frontera, La Terraza Films.

7. Bibliografía.

- Domínguez, I. (2022). Macarras ibéricos: Una historia de España a través de sus leyendas callejeras. Akal.
- González del Pozo, J. (Ed.) (2020). Quinqui Film in Spain: Peripheries of Society and Myths on the Margins. Anthem Press.
- RAE, Diccionario de la lengua española. RAE
- VV.AA. (1996). Conocer a Eloy de la Iglesia. Filmoteca Vasca.
- VV.AA. (2009). Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer CCCB.
- VV.AA. (Ed.) (2015). Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición español. Comares.
- Whittaker, T. (2020). The Spanish Quinqui Film: Delinquency, Sound, Sensation. Manchester University Press.

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina

Marcos López Beltritti

(Universidad Carlos III de Madrid)

1. Introducción

En este trabajo buscaremos analizar las maneras en que se presenta el pueblo selk'nam⁷⁹ (también conocido como “ona”) en el cine de Argentina y, especialmente, de Chile. Este último país ha concentrado en las últimas décadas las producciones más importantes sobre el genocidio que sufrió esta etnia entre finales del Siglo XIX y principios del XX, utilizando soluciones estéticas que guardan ciertas similitudes entre sí, así como con otro género cinematográfico, el western, que retratan áreas fronterizas y los contactos de “los blancos” con los pueblos originarios.

Trabajaremos a partir de las ideas de Robert Rosenstone (1997) acerca de la relativa autonomía que tiene el cine histórico respecto a su relación con la historia como disciplina, pero especialmente utilizaremos su idea de invención verdadera e invención falsa para problematizar el contenido de algunos de estos filmes y la relación de la “verdad” y lo verosímil en estas películas.

Asimismo, retomaremos el concepto de historiofotía de Hayden White (2007) para pensar sobre “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso filmico”. En efecto, el cine tiene la posibilidad de ofrecer, desde un lenguaje con herramientas diferentes, un relato sobre el pasado que tiene características muy distintas a las del discurso historiográfico clásico.

⁷⁹ También puede aparecer como “selknam, shelknam” o con algunas otras grafías similares.

Para pensar estas representaciones abordaremos aquí algunos antecedentes significativos y que tienen que ver justamente con lo que White plantea sobre la ventaja que nos ofrece el testimonio de fuentes visuales frente a las escritas. En primer lugar, destacamos las fotografías del etnógrafo Martin Gusinde (1951)⁸⁰, tomadas en las primeras décadas del Siglo XX, así como las de algunos misioneros que estuvieron en contacto con la población selk'nam, ya gravemente afectada por las matanzas. Incluso entre estas imágenes está la que realizó uno de los perpetradores, Julius Popper. Intentaremos demostrar cómo esas fotografías están presentes (y a veces de manera explícita) en las soluciones estéticas elegidas en las películas a analizar.

En total, nos referiremos a cuatro producciones, dos documentales y dos ficciones. El primer documental es *Los onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (Anne Chapman, 1977), la única película argentina que aborde la temática, y que ha sido resultado de una investigación etnográfica sobre los últimos pobladores que se reconocían como parte de esa etnia o al menos eran mestizos. El otro documental es *El botón de Nacar* (Patricio Guzmán, 2015), un ejercicio que vincula el genocidio selk'man (y del resto de pueblos fueguinos) y los asesinatos y secuestros de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) a través del mar y la isla Dawson, utilizada como misión católica primero y como prisión política después.

Las ficciones son *Tierra del Fuego* (Miguel Littin, 2000) y *Blanco en Blanco* (Theo Court, 2019), dos películas que, de maneras diferentes, retratan el genocidio, pero, además, hacen mucho hincapié en la idea de zona de frontera y lejanía respecto al resto del mundo.

En las próximas líneas buscaremos, además, reflexionar sobre el relato sobre el pasado que construyen estas producciones, sobre lo que muestran y lo que no muestran, así como su relación con la búsqueda de algún tipo de reparación o de justicia para estos pueblos, prácticamente eliminados.

2. Un genocidio en el Fin del Mundo

El territorio será uno de los protagonistas. La Isla Grande de Tierra del Fuego, compartida por Argentina y Chile, es la mayor de un archipiélago ubicado al sur de América del Sur, separado del continente por el Estrecho de Magallanes y otros canales. Es la última región antes de la Antártida. Su lejanía a los principales centros urbanos (a unos 3.000 km de Buenos Aires y de Santiago de Chile) la ha transformado, además, en un espacio fronterizo, alejado e inhóspito, lo que es

⁸⁰ Para un estudio pormenorizado de sus trabajos como fotógrafo, Palma Benhke (2013).

y ha sido un signo distintivo de su imagen en la literatura, el cine y hasta el marketing turístico.

Sin embargo, constituye en muchos aspectos una continuidad del resto del espacio patagónico, con una amplia estepa utilizada por la población blanca para la ganadería ovina extensiva, así como bosques que han permitido desarrollar una discreta industria maderera y canales marítimos donde se ha establecido la pesca como forma de vida. Pero todo esto tuvo como condición *sine qua non* la eliminación de sus pobladores originarios.

Justamente uno de los puntos de interés de este trabajo tiene que ver con esa difícil tarea: la de representar no solo una matanza, sino la eliminación entera de un pueblo. Como explica Anne Chapman en su documental y en uno de sus libros (2002), el pueblo selk'nam cayó víctima de estos asesinatos, como también de las enfermedades y el cambio de costumbres y modo de vida traídos por los europeos, que entraron en contacto con ellos también a través de las misiones cristianas que buscaban evangelizarlos. Su eliminación tiene que ver con una combinación de asesinato, cambio de alimentación, depresión y enfermedades infectocontagiosas, combinación que ya había afectado a otras poblaciones nativas que habían vivido aisladas de los europeos o la sociedad occidental ya desde el siglo XV y XVI (cf. Garavaglia y Marchena, 2005).

La discusión más profunda sobre el problema de la representación de un genocidio tiene un punto de análisis obligado, claro, de las discusiones en torno al Holocausto. Samuel Friedlander (2007) plantea un interesante estado de la cuestión sobre el arduo debate alrededor de este tema, en particular sobre la relatividad con que puede pensarse la representación de la realidad en hechos tan extremos. Como señalan en ese debate Perry Anderson y Carlo Ginzburg, hay, al final del problema de cómo representar, una realidad, una serie de hechos que han sucedido y que no podemos negar, sino preguntarnos cómo mostrarlos. La relación entre ficción y una transmisión de los hechos que no los tergiverse ni banalice son los grandes desafíos de un cine que se pretenda histórico.

Sin embargo, hay un valor intrínseco en este caso, que es bien diferente al del Holocausto: hacer visible lo que no lo era. Como señala Angenot (2010), una película brinda la oportunidad de hacer decible algo, una problemática, una óptica, y justamente lo que vienen a romper estos films es un silencio sobre un tema que no aparecía de otras maneras en el debate público.

En efecto, uno de los declarados objetivos de estas películas tiene que ver con visibilizar la matanza sistemática de este pueblo (y de otras etnias fueguinas) desde sus primeros contactos con los europeos hasta su eliminación en el siglo XX.

2.1. Historia ficcionalizada: un genocidio al estilo western

Tierra del Fuego y *Blanco en Blanco* guardan una estética común en algunos aspectos (aunque la fotografía de esta última juega muchísimo más con la luz y las tonalidades que se producen en esas regiones). En efecto, ambas están pobladas de hombres y mujeres de territorios lejanos (hay italianos, españoles, húngaros, alemanes, rumanos), sumidos en un mundo que guarda una similitud con “el oeste”: largas planicies, con una vegetación algo desértica, sin mayores signos de otras personas.

Pero hay una diferencia central entre Texas o Arizona y Tierra del Fuego, que ya hemos comentado: este es un desierto frío, un desierto de nieve. Esto está presente en ambas películas, aunque especialmente *Blanco en Blanco* hace mucho más hincapié en los efectos del clima extremo.

Sin embargo, el western está presente en muchos de los tópicos habituales del cine y la literatura de ese género, como la idea de una tierra virgen y rica, un héroe y la búsqueda de establecer “la civilización”. Incluso al principio de *Tierra del Fuego*, cuando aún están en el continente, buena parte de los hechos ocurren en una especie de taberna, muy similar a las que son tan habituales en las películas del Oeste americano, y no en una pulpería o almacén de ramos generales que eran más frecuentes en la región, o que al menos serían mucho más verosímiles. Incluso cuando se encuentran en la aislada estancia, como sucede en ambas cintas, hay espacios dedicados a la fiesta y la borrachera con un aspecto algo similar. Y la aparición de un grupo de prostitutas en la película de Littin también se produce como una suerte de lupanar en carreta con aspecto texano.

Sin embargo, tampoco debemos exagerar este aire de familia. El aislamiento, la incomunicación y, en especial, el frío extremo hace muy diferente al ambiente fueguino. Sin duda la estética tiene su inspiración en esos filmes, con los tópicos de la lejanía, la frontera, los hombres atormentados, sufridos y rudos. Pero la imposibilidad de salir del frío y, especialmente de la isla, son bien diferentes.

Ante esa imposibilidad está especialmente Pedro, el fotógrafo de *Blanco en Blanco*, cuando quiere huir y le comunican que sólo podrá hacerlo en semanas, cuando vuelva a pasar un barco. No hay otros pueblos o un lugar a dónde huir. El frío contribuye también a la sensación de encierro, con muchísimas escenas en interiores, ante el peligro que representa un afuera nada recomendable.

Justamente la solución estética que ambas películas eligen para los exteriores, con planos largos, haciendo claros los fuertes vientos, la nieve y el hielo, hacen hincapié en esa inmensidad impenetrable, donde además están “los indios”. El interior, aunque hostil y rudo, aparece para estos hombres y mujeres como la “civilización” que se enfrenta a la “barbarie” que amenaza desde el exterior, con su clima extremo y pobladores originarios que rápidamente entran en conflicto con los recién llegados.

La relación con los nativos atraviesa ambas películas, a partir de la violencia que imprimen los blancos en su relación con ellos. La matanza en ambos casos es retratada con gran violencia, con sadismo y, sobre todo, con expresas muestras de desprecio hacia ellos.

Aunque no se los menciona explícitamente, hay diferentes aspectos que permiten saber con bastante exactitud que se trata del pueblo selk'nam el que está representado; más adelante haremos hincapié al tipo de representaciones y a sus fuentes.

Solo dos personajes aparecen levemente diferenciados del conjunto. En *Tierra del Fuego*, la joven Mennar, con la que Julius Popper se obsesiona y con la que entra en diálogos sobre el sentido de lo que está realizando (aunque cada uno habla en su lengua, parecen entenderse, en una interesante licencia de la verosimilitud en el film), es una especie de antagonista, que representa en lo que le sucede (capturas, intentos de violación, secuestros) los diferentes tipos de vejámenes a los que se somete a su pueblo.

En *Blanco en Blanco* hay niñas selk'man que son abusadas, pero el papel de contacto más cercano es el de un hombre que cumple la función de una especie de guía que acompaña, en la escena final, a los perpetradores hasta donde está ubicado un pacífico grupo de pobladores selk'nam. Bastante alejado de la acción principal, suele expresar miedo, mirar hacia otro lado, y casi no tiene contacto con los blancos.

Las matanzas aparecen en toda su plenitud. Constituyen, además, los momentos clave de ambas películas. En *Tierra del Fuego* el antes justo Julius Popper se ha transformado en un asesino despiadado de unos indígenas que no comprende y que no están dispuestos a trabajar en la extracción de oro como él pretende. Pasó de expresiones de rechazo al maltrato hacia los selk'man (e incluso de acciones como liberar a la mencionada Mennar) a intentar obligarlos a trabajar y, finalmente, a organizar su asesinato en masa.

En la película de Theo Court esto es aún más explícito, porque la escena final es una emboscada al ya mencionado pacífico grupo de indígenas, que no tiene mayores formas de resistir. O, para ser más específicos, esa escena final es la creación de una fotografía. Aparece, de manera explícita, la voluntad del protagonista de planear y armar la escena de la cacería para fotografiarla, con los blancos posando no solo frente a los cadáveres sino casi simulando que continúan en su supuesto combate.

Vale destacar que allí hay una referencia explícita a las fotografías que Julius Popper realizara de sus actividades y que luego regaló al presidente argentino, Miguel Juárez Celman (1886-1890). Ese álbum cuenta con imágenes en las que él y un grupo de hombres apuntan a lo lejos, con una persona fallecida (y aparentemente mutilada) en primer plano (Foto 1). Otra, que tiene un aire de familia con la que realiza el personaje del fotógrafo en la escena final de *Blanco en*

Blanco, lo muestra al propio Popper con un cadáver de un selk'nam a sus pies, mientras mira al horizonte con su escopeta (Foto 2). No se conserva el nombre del fotógrafo; volveremos sobre este dato más adelante.

Ambas películas tienen una relación compleja con el pasado que muestran. En el caso de *Blanco en Blanco*, hay que decir que el propietario Mr. Porter no existe y que tampoco existen mayores detalles sobre este fotógrafo encerrado en la Patagonia. Sin embargo, claramente podría ser alguno de los estancieros que llegaron a la región y que permitieron y fomentaron los homicidios para aumentar



Foto 1 "Muerto en el terreno de honor". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

la seguridad de sus rebaños lanares. Por tanto, estamos, en palabras de Rosenstone, frente a una invención verdadera: personajes y hechos específicos que no son acontecimientos realmente ocurridos, pero que sirven para ficcionalizar lo que si efectivamente tuvo lugar. Se trata, en efecto, de un personaje verosímil y que, según el director ha afirmado en algunas entrevistas periodísticas, está inspirado en José Menéndez Menéndez, un estanciero de la región que, como Mr. Porter, no participó directamente en las matanzas, pero como mínimo las permitía.

Asimismo, respecto al personaje de Pedro, Court explicó en una entrevista periodística que se basó en las fotografías del álbum de Popper. Es evidente que allí había un fotógrafo. En *Blanco en Blanco* llega con un objetivo diferente a retratar las matanzas (lo hace para fotografiar la boda del estanciero con una mujer-niña que escandaliza y obsesiona al personaje), mientras que el fotógrafo de la expedición de Popper también debería estar allí para mostrar la extracción de oro que supuestamente estarían buscando y no el asesinato de indígenas. Pedro es, entonces, una especie de encarnación de ese fotógrafo anónimo que ha retratado este genocidio con aires de reivindicación. Él incluso estetiza y cuida con mucho celo esas fotografías. Las poses y la posición en las fotografías también pueden permitirnos pensar que haya sucedido algo similar en la realidad.



Foto 2 "Bajad la mira". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes.

El caso de *Tierra del Fuego* es algo diferente, ya que una de las bases del guion son las memorias del propio Julius Popper. La relación con el “mito” de Popper (un rumano excéntrico, que organiza una amplia red de dominios en la zona, llegando a crear guardias armadas y hasta a acuñar moneda con cierta anuencia del gobierno argentino) está siempre presente. Posiblemente, la relativa lejanía con los datos fácticos de que se dispone pueda hacer que estemos ante mayores invenciones falsas, como respecto a su muerte: Popper no se esfumó como dice Littín, sino que murió en Buenos Aires, en extrañas circunstancias, ya que se supone que pudo haber sido envenenado.

Sin embargo, en ambos casos tenemos el enorme problema de estar frente a la ficcionalización y estetización del relato. En línea con las discusiones sobre la representación del nazismo y del Holocausto que mencionábamos antes, aquí pareciera que la cuestión para los realizadores está en cómo se muestra, en cómo se construyen los relatos, más que en si hacerlo o no.

Tierra del Fuego es, quizás mucho menos solemne, pero su relato enfrenta un problema ético y estético. Muestra una guerra entre blancos y los selk’nam. Aunque se guarda mucho de explicitar cómo Popper ha perdido la razón y quiere asesinarlos casi por gusto, los indígenas no dejan de resistirse e incluso de atacar a los blancos, no solo de defenderse. Esto pareciera romper con la idea de exterminio injustificado; aunque se sostenga que la Justicia está del lado indígena, no deja de ser paradójica esta elección estética. El problema aquí no es la verdad en sí, sino qué mensaje y qué sensaciones se buscan transmitir.

2.2. Anne Chapman y el sonido

El documental de Chapman representa parte de su trabajo como antropóloga, busca ser una etnografía en pantalla. A eso apuntan las dos partes en que separa su documental, “Vida” y “Muerte”. En el más tradicional registro antropológico, realiza una primera explicación sobre los modos de vida del pueblo selk’nam: alimentación, vivienda, cosmogonía, organización social, etc. La segunda, en cambio, explica el exterminio y la conflictiva relación con los blancos.

Sin embargo, la cinta tiene un elemento que le da su interés: testimonios. En efecto, pueden escucharse a los descendientes de los últimos selk’nam explicar muchas de sus costumbres, pero sobre todo la desestructuración de un modo de vida y la destrucción de un pueblo y una cultura.

En ese sentido, Chapman utilizará un elemento al que haremos referencia más adelante, que son las fotografías de Martin Gusinde, pero sobre todo cuenta con las grabaciones que realizara ella misma de los cantos religiosos de una de las últimas selk’nam, Lola Kiepja.

Presentada como una “chamán”, sus cánticos constituyen, en el relato de la película, un testimonio de un mundo que ya no existe, pero que, sin embargo, ha podido ser conservado y es ahora transmitido.

Parece interesante destacar que no solo Chapman utiliza estas grabaciones en su documental, sino que también lo hace Theo Court en *Blanco en Blanco*. En efecto, el uso de este sonido, sumado a las imágenes de archivo o a las de la región buscan un efecto de significación bastante intenso: sugieren una presencia, pero en las imágenes justamente está reflejada la ausencia. Kiepja se convierte casi en un espectro, que no podemos ver pero que aún así está presente.

2.3. Patricio Guzmán y una compleja representación

En el caso de *El Botón de Nácar*, Guzmán recurre a las imágenes de archivo disponibles, en una película que encuentra en el mar y en la Isla Dawson un hilo conductor para unir dos matanzas: el genocidio selk'nam y las desapariciones y asesinatos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

En efecto, en ambos casos estamos frente a la eliminación de un grupo de población por un motivo étnico, religioso o político, por lo que es posible que en ambos casos podamos hablar de un genocidio, aunque el término no es el canónico para el caso de la dictadura pinochetista, o al menos no hay consenso aún sobre el uso del mismo.

Sin embargo, nos parece que hay una unión algo forzada. Especialmente porque esta unificación se hace equiparando a las víctimas o a los hechos, casi como si el hecho de que la mencionada Isla Dawson y la injusticia de lo sucedido los hiciera equiparables. Esto es especialmente complejo, especialmente porque oculta las especificidades de cada proceso. En Tierra del Fuego se eliminó una etnia prácticamente completa, se destruyó un modo de vida y una cultura. La dictadura recurrió a la tortura, el asesinato y la desaparición para eliminar a quienes consideraba una amenaza política. Que ambos acontecimientos constituyan matanzas. Por ejemplo, el rol del Estado y los objetivos económicos y políticos de ambas acciones podrán tener puntos en común, pero también diferencias significativas.

2.4. El *Hain*, Martin Gusinde y los recurrentes cuerpos pintados

La destrucción de este pueblo tiene, sin embargo, algunos testimonios que ha permitido rescatar algunos datos y elementos que en otros casos similares han sido absolutamente perdidos. El trabajo antropológico realizado con los selk'nam antes de su completa desaparición permite tener una gran cantidad de información sobre su cultura.

Ya hemos mencionado los cánticos recopilados por Chapman. Ella realizó el documental *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego*, así como una serie de fotografías, en las que retrata la vida y las costumbres de los últimos descendientes de esta etnia. Ellos ya son en su mayoría mestizos y tienen más recuerdos de su niñez que vivencias de la vida selk'nam.

Sin embargo, en todas las películas aparecen las mismas imágenes, o bien son utilizadas como fuente para una representación actualizada: las fotografías realizadas por Martin Gusinde durante su trabajo de campo con los selk'nam en la década de 1920. El sacerdote y etnólogo logró no solo presenciar y participar, sino fotografiar, partes de la ceremonia del Hain, el rito de pasaje a la adultez de los jóvenes selk'nam.

El antropólogo austríaco fotografió las particulares pinturas corporales, que forman parte de un rito y una cosmogonía muy interesante, que constituyen un muy importante testimonio sobre su cultura. Son, además, fotografías que implican una información visual mucho más amplia que la que contamos de otros pueblos. Posteriormente, Anne Chapman completó parte de las interpretaciones sobre el ritual, mientras que antropólogos y arqueólogos han ampliado la información disponible a través de los vestigios materiales (cf. Butto, Saletta y Fiore, 2018).

Pero lo notable es que en todas estas películas aparecen estas imágenes, entre algunas otras. En *Blanco en Blanco* y en *Tierra del Fuego* directamente son recreaciones, y parece ser una forma muy explícita de identificar a esos pobladores originarios con los selk'nam: nuevamente, la invención verdadera nos acerca a un uso de estos testimonios para reforzar la verosimilitud de la ficción, a partir de los testimonios que otorgan las investigaciones. Los documentales, en cambio, reproducen directamente estas fotografías⁸¹.

En particular en *Blanco en Blanco*, hacia el final, hay una escena donde el fotógrafo es encontrado por uno de los participantes del rito, que está ataviado como uno de los espíritus, con su cuerpo pintado y una máscara colocada. Es uno de los pocos contactos, en el que el selk'nam mira, pero luego ignora al blanco. El contacto deriva en otra exhibición más de la no agresión que, en esta cinta, muestran los pobladores originarios.

3. A modo de conclusión: reparación y representación, ¿para quién?

Aunque actualmente hay algunos grupos en Argentina y Chile que se auto perciben como descendientes de los selk'nam y buscan reivindicar su origen étnico, es innegable que hacia los años 70 este pueblo como tal ha desaparecido. No

⁸¹ En su investigación, Butto, Saletta y Fiore (2018) identifican unas 513 fotografías, hechas por 24 fotógrafos (aunque algunas son anónimas) para el pueblo Selk'nam.

quedan grupos que mantengan su cultura y tradiciones o que, al menos, lo hayan hecho sin interrupciones. De hecho, quienes se identifican como herederos de este pueblo no ocultan que son mestizos.

En términos de Guillaume Boccara (2002), no podemos ver aquí un proceso de etnogénesis, donde el contacto con los blancos genera modificaciones en los propios pobladores originarios, que devienen en cambios en su forma de vida, su cosmovisión y su organización política. En el caso de los selk'nam la eliminación es completa, primero con las matanzas y finalmente en las misiones que los aíslan, enferman e integran a la nueva sociedad. Es el final de su mundo y sus tradiciones, antes de su total eliminación física.

En ese sentido, este tipo de películas, que parecen que buscan generar algún tipo de reparación sobre una injusticia, presentan un problema para lograrlo. ¿A quién va dirigida esa reparación? ¿Quién puede ser el acreedor de esto? Ante la desaparición completa de este pueblo, pareciera que sus pocos descendientes o aún más las sociedades actuales, en tanto grupos humanos, podrían ser los reparados. Es posible que la solución de *El Botón de Nácar* apunte justamente a eso: al unirlo a un hecho contemporáneo está trazando una línea de continuidad (y de rechazo) sobre ambas tragedias; una reparación de lo que el Estado ha hecho en la región, sin importar las diferencias étnicas ni las motivaciones de cada una de estas matanzas.

Por lo tanto, parece más razonable entender estas películas como ejercicios de Memoria, como parte de la revisión historiográfica (y, por tanto, social) de los hechos más violentos del pasado. Se trata, en este caso, de conmemorar, de recordar un acontecimiento luctuoso, de una manera crítica, pero poniendo de relieve la importancia de darlo a conocer y de hacerlo circular en el discurso público.

Por otro lado, vale destacar que estamos frente a filmes que han buscado generar repercusión. Incluso el documental más modesto de Chapman ha circulado mucho⁸² y ha buscado ser un referente en el tema; creemos, como hemos visto, que lo ha conseguido. Pero las otras tres cintas han tenido una cierta orientación comercial. *Tierra del Fuego* quizás es el caso más claro, con la popular actriz italiana Ornella Muti como coprotagonista, pero *Blanco en Blanco* ha tenido un gran desarrollo en festivales internacionales e incluso ha sido la candidata chilena al Oscar. Patricio Guzmán obtuvo un galardón en el Festival de Berlín por su documental, que forma parte de una trilogía sobre la historia de Chile. Es innegable, entonces, que son cintas que buscan generar un impacto y abrir (o participar) un debate, que buscan hacer decible y presente este genocidio.

Finalmente, creo que podría ser interesante destacar que las películas que hablan sobre el tema son, salvo la primera de Chapman, todas producidas en Chile.

⁸² Solo en YouTube, las distintas subidas del vídeo suman casi 150.000 reproducciones en octubre de 2022.

Aunque las tres que hemos mencionado cuentan con coproducciones europeas (el propio Court en entrevistas se ha quejado del escaso apoyo chileno para estas producciones), como así también *Los Colonos*, de Felipe Gálvez, que se encuentra en producción, es notable que se trata de filmes originalmente chilenos.

Esto es aún más extraño porque buena parte de los hechos mencionados en las películas han sucedido en el actual territorio de Argentina. Sin embargo, en general las referencias son a Chile o al gobierno chileno, salvo en algunos pocos casos en *Tierra del Fuego*. Aunque, es claro, justamente estas películas insisten sobre la ausencia de control estatal y el carácter desierto del lugar. Es notable que, por ejemplo, Guzmán en su documental no menciona en ningún momento a la Argentina.

Posiblemente, esta particularidad debería leerse en torno al diferente interés de cada lado de la cordillera por ese pasado aborigen, por esas matanzas, como también a la búsqueda por reivindicar o transmitir la pertenencia de esos territorios a cada país. Vale recordar en las décadas del 80 y 90 se resolvieron las últimas disputas limítrofes importantes entre ambos países, aunque aún quedan algunas diferencias por zanjar.

Sin embargo, esto también nos permite entender cómo el cine, además de crear un relato sobre el pasado, también se transforma en agente. Crear una imagen, una idea del pasado también está en línea con intereses del presente, con objetivos contemporáneos. Eso también puede verse en las diferencias en los tonos que utilizan Chapman y el resto de las películas; mientras la primera pareciera asentarse más en la tristeza por lo ocurrido (que es, en rigor, aun relativamente reciente), las últimas tienen un tono mucho más potente de denuncia por lo ocurrido.

Finalmente, como relatos históricos, parece muy interesante que, en el caso de las películas más recientes, desaparece el relato etnográfico clásico sobre este pueblo, que en el caso de Chapman los sitúa “en la Edad de Piedra”. A pesar de que la antropóloga trabaja muchos otros elementos, en las películas actuales desaparecen esos datos para hacer hincapié en otros elementos de su cultura, de su derecho a habitar esa tierra y de su compleja visión del mundo.

4. Bibliografía

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI editores.
- Barraza, V. (2019). El reverso de la fotografía en *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. *El ojo que piensa*. (18). Pp. 87-109.
- Bascopé, J. (2009). De la exploración a la explotación. Tres notas sobre la colonización de la Patagonia austral. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56645>.
- Becerra, A. (11 de noviembre de 2021). Théo Court, director de *Blanco en Blanco*: “Todo mi imaginario pertenece a Chile”. *Diario UChile* [en línea]. <https://radio.uchile.cl/2021/11/11/theo-court-director-de-blanco-en-blanco-todo-mi-imaginario-pertenece-a-chile/>.
- Boccara, G. (2002). Colonización, resistencia y etnogénesis en las fronteras americanas. En Boccara, G. (ed.). *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (Siglos XVI-XX)*. IFEA - Abya-Yala.
- Butto, A. Saletta, M.J. y Fiore, D. (2018). Cultura visual de cazadores Shelk'nam/Haush y Yámana/Yagán de Tierra del Fuego: una comparación entre fotografías, textos y artefactos arqueológicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72853>.
- Butto, A. y Fiore, D. (2014). Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67326>.
- Carvajal, G. (2020). Raza, Memoria y Políticas de Representación en *El botón de nácar* (2015). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. 17 (1).
- Chapman, A. (2002). *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Taller Experimental Cuerpos Pintados.
- Fiore, D. y Saletta, M.J. (2012). El uso de pigmentos en la ceremonia del hain Selk'nam. Información etnográfica y evidencia arqueológica de los sitios Ewan 1 y 2 (Tierra del Fuego, Argentina). En Mansur, M.E. y Pique Huerta, R. (eds.). *Arqueología del Hain. Investigaciones etnoarqueológicas en un sitio ceremonial de la sociedad Selknam de Tierra del Fuego. Implicancias teóricas y metodológicas para los estudios arqueológicos*. Ediciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Friedlander, S. (2007). Introducción. En Friedlander, S. (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Ed. Univ. Nac. de Quilmes.
- Garavaglia, J. y Marchena, J. (2005). *América Latina de los orígenes a la Independencia*. Volúmen I. Crítica.

- Gusinde, M. (1951). *Fueguinos: Hombres primitivos en la Tierra del Fuego (de investigador a compañero de tribu)*. Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla.
- Nicoletti, M. A. (2006). Los misioneros salesianos y la polémica sobre la extinción de los selk'nam de Tierra del Fuego. *Anthropologica*. Año XXIV (24). Pp. 153-177.
- Palma Benhke, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Pomerantz, L. (2017). Rastro y rostros, política y estética en El botón de nácar de Patricio Guzmán. *Interpretatio*. 2 (2). Pp. 65-73.
- Rosenstone, R. (1997). Historia en imágenes, historia en palabras. Reflexiones sobre las posibilidades de plasmar la historia en imágenes. En *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- White, H. (2007). El entramado histórico y el problema de la verdad. En Friedlander, S. (comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Ed. Univ. Nac. de Quilmes.

Películas:

- Chapman, A. y Montes, A. (directoras). (1977). Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego [película]. Comité Argentino del Film Antropológico.
- Court, Theo (director). (2019). Blanco en Blanco [película]. El Viaje Films, Don Quijote Films, Kundschafter Films y Pomme Hurlante Films.
- Guzmán, Patricio (director). (2015). El botón de nácar [película]. Atacama Productions, Valdivia Film, Mediapro y France 3 Cinéma.
- Littin, Miguel (director). (2000). Tierra del Fuego [película]. Buenaventura Films, Castelao Producciones y Surf Films.

Fotografías:

- "Muerto en el terreno de honor". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes (sin inventariar).
- "Bajad la mira". Imagen del Álbum Fotográfico Julius Popper, 1886-1887. Archivo fotográfico, Museo Regional de Magallanes (sin inventariar).

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de Una vela para el Diablo

Alberto Paz Molina

Universidad Carlos III de Madrid

En 1973, en plena efervescencia del subgénero que posteriormente se conocería como *Fantaterror*, llega a las salas de cine *Una vela para el Diablo*. Un filme de Eugenio Martín (*Pánico en el Transiberiano*, *El desafío de Pancho Villa*), que además de incluir el gore y la erótica propios del cine de explotación, retrataba sin piedad la cara más rancia y conservadora de la España rural de la última etapa del franquismo en contraposición con las jóvenes turistas que visitaban el país tras el aperturismo iniciado en la década anterior. Cómo esta cinta pudo, pese a ser tildada de contraria los intereses nacionales, pasar la censura, es el relato de una negociación entre un sistema en decadencia y la picaresca de los creadores emergentes, a través de un diálogo que enfrentó dos formas de afrontar el futuro y, en definitiva, de ver una misma sociedad.

1. *Fantaterror*, un espacio para la disidencia

En los años sesenta empieza a producirse en España un género cinematográfico que carece prácticamente de precedentes hasta esa fecha, el Terror. Como consecuencia del proceso de aperturismo, cuyo objetivo era generar una imagen del Régimen más benévola de cara al exterior e incentivar el turismo como dinamizador del milagro económico español, se abre la puerta a un restringido diálogo cultural que permite la creación de contenidos inéditos para la audiencia de este tiempo.

Si bien el Terror nunca es aceptado del todo por el Régimen, como dejan entrever en numerosas ocasiones los Expedientes de Censura, estas películas consiguen hacerse hueco en las carteleras, pasando por distintas etapas y con una popularidad en decadencia desde su origen, pero prolongada en el tiempo. Bajo la promesa de atemorizar a los espectadores, estas cintas ofrecían la oportunidad de mostrar cuestiones que en cualquier otro contexto hubieran estado prohibidas, ya que como señala la norma 1 (Expedientes de Censura, 1973) “Cada película se deberá juzgar, no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo

unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos”. “La presentación de las circunstancias que puedan explicar humanamente una conducta moralmente reprochable” (Expedientes de Censura, 1973) podía realizarse con la condición de que los villanos que realizaban aquellas acciones prohibidas para la sociedad española, acabaran siendo castigados por la justicia o el destino, los realizadores podían plantear una ideología distinta a la hegemónica y denunciar cuestiones inherentes al mundo que les rodeaba, como el fanatismo dentro de la religión, el caciquismo o la represión sexual.

El subgénero al que se conoce popularmente como *Fantaterror* hace referencia a aquellas películas de terror españolas producidas entre 1960 y 1980, aunque algunos investigadores aceptan obras estrenadas durante la primera mitad de los ochenta o incluso hay quienes lo amplían hasta la actualidad, y en las que se incluyen elementos fantásticos bajo las normas del *cine de explotación*, es decir, títulos producidos con un presupuesto muy reducido cuya pretensión es el éxito comercial mediante las temáticas más escabrosas imaginables. Además, al enmarcarse dentro de la de la Serie B europea, el reparto solía ser internacional, con vistas a que su distribución llegara a la mayor cantidad posible de países. Esto sería una definición ideal que muchas películas englobadas en el género no respetan por completo. Por ejemplo, cintas como *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), *La campana del infierno* (Claudio Guerín, 1973), carecen de elementos fantásticos, mientras que *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) o *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972), poseen una pretensión artística a la que el *cine de explotación* tiende a mantenerse ajeno.

2. El terror a lo propio

En ese contexto, en 1973 se realiza un filme titulado *Una vela para el Diablo*, que contaría con Eugenio Martín en la dirección. Este título resulta especialmente llamativo por contener varios elementos que forzaron los límites de la censura, yendo un paso más allá, a través de un meditado y nada casual proceso, en el que los productores lograron encontrar una singular brecha a la hora de presentar su creación ante los evaluadores. La película muestra la historia de dos hermanas, Marta (Aurora Bautista) y Verónica (Esperanza Roy), propietarias de una pensión en un pueblo de Sevilla al que van a alojarse jóvenes turistas. Después de un accidente durante el que Marta provoca la muerte de una huésped que tomaba el sol en la azotea sin la parte superior del biquini, las hermanas entienden que Dios les ha concedido la misión de asesinar a las visitantes que no respeten las normas que rigen la moral católica. El título de la película, según señala una aclaración en el guion presente en su Expediente de Censura, es una referencia a cómo “algunas

personas cuando pretender honrar a Dios, y teniendo en cuenta su soberbia y fanatismo, solo saben reverenciar al Demonio” (Expedientes de Censura, 1973), un concepto que, en principio, no tendría por qué ser interpretado por los censores como algo negativo de acuerdo a la norma “No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos” (Expedientes de Censura, 1973), como sucedió en *El Bosque del lobo* (1970) que también ofrece una visión similar de la doctrina, o por el contrario ser vista como una crítica en contra de la religión que transgrediera la norma “se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto” (Expedientes de Censura, 1973). Para entender cómo la película es admitida en primera instancia por la censura es preciso apuntar que el guion original y sus dos versiones siguientes no ubican la acción en Sevilla. En su lugar, la sitúan en un pueblo portugués. El cambio de nación no se efectúa hasta que el documento ha sido aprobado y se ha expedido el permiso de rodaje. De acuerdo con un comunicado que lleva la firma de Eugenio Martín y que también está recogido en el Expediente de Censura del filme, la historia iba a situarse inicialmente en Portugal ya que, según él, existía una negociación abierta en torno a una posible coproducción con el país vecino que finalmente no llegó a buen puerto. Por el contrario, varios indicios hacen pensar que había, desde un primer momento, la intención de situar la trama en España y que las referencias a la cultura lusa eran simplemente una estrategia para esquivar el primer filtro de la Censura.

Por un lado, el segundo borrador del guion explica que los títulos de crédito estarían sobreimpresos en las *Pinturas Negras* de Goya, planteando así un paralelismo entre la sociedad atrasada y cainita retratada en las obras del pintor, y la que aparece en el filme. Por otro, esta versión del texto es anotada por los evaluadores, que indican la presencia de Guardias Civiles en la última secuencia y solicitan que, si la acción ocurre en Portugal, se sustituya la referencia a este cuerpo por una adecuada a la policía de este país. Asimismo, y quizá esto sea lo más revelador, durante un diálogo entre Blanca Estrada y Judy Geeson, la primera pregunta “tú no eres española, ¿verdad?”, siendo lo coherente que hubiera dicho portuguesa, si la película se hubiera pensado para transcurrir en el país vecino. Por último, es preciso señalar que la posible coproducción suena bastante remota, ya que, esta era una de las cuestiones que se explicaban de forma pormenorizada cuando la película pasaba la censura previa, detallando cuestiones que van desde lo artístico, como por ejemplo los nombres de los cineastas que participarían de cada nación, hasta lo económico, dejando constancia de los porcentajes que cada productora pensaba aportar a la producción, así como de las posibles subvenciones a las que optaban.

Al margen de esto, si se comparan el segundo y tercer guion de la película saltan a la luz varias diferencias reseñables. Una de ellas es el cambio de nacionalidad en el personaje de Judy Geeson, que de ser estadounidense pasa a

ser británica, así como una secuencia de apertura en la que se ve, mediante un montaje en paralelo, cómo, a la vez que la turista sube a un tren para viajar y conocer otros países, las dos hermanas madrugan para ir a misa y realizar las tareas del hogar. También hay varios cambios que afectan al desarrollo de los personajes. El joven llamado Eduardo e interpretado por Víctor Barrera, no aparece en el segundo guion, Verónica se muestra ingiriendo somníferos, y el personaje de Luis se representa de una manera completamente diferente. El muchacho que en el montaje final de la cinta es amante de Verónica, en el texto se presenta como alguien mucho más joven, a quien esta hermana desea, pero sin señalar en ningún momento que tengan relaciones, algo que se incorporaría más tarde en el tercer guion. Otras diferencias reseñables afectan a la segunda versión del texto, que desarrolla con más profundidad cuestiones sobre la personalidad de las protagonistas que posteriormente son aligeradas en la tercera versión, presumiblemente con la intención de dificultar la empatía del espectador hacia ellas y reforzando el concepto de que sus acciones no tienen justificación más allá de la locura. Los rasgos diferenciadores entre ambas, que hacen a Marta ser más severa y a Verónica más compasiva, no aparecen hasta la tercera versión del texto, que además prescinde de una escena en la que, a través de unos prismáticos, las hermanas miran y critican al resto de habitantes del pueblo. También se altera el personaje de Norma, que deja de estar embarazada en el segundo guion, a tener un hijo recién nacido en el tercero y se deja más abierto a la interpretación de los espectadores si las hermanas han cocinado y servido a sus víctimas durante el almuerzo que brindan a los clientes de la pensión o si simplemente han usado el vino que estaba disolviendo los cadáveres en el guiso.

Con todas las modificaciones, el filme pasa satisfactoriamente la evaluación de la Censura, solicitando únicamente que cuando Marta dice “casa de putas”, casi al comienzo de la película, se cambie por otra expresión menos malsonante, y que se mejore la coherencia del texto, ya que, pese a incluir al bebé y eliminar el embarazo de Norma, en algunas escenas aún se hablaba equivocadamente de ella como una gestante en la última versión del guion.

Tas la aprobación del texto el 4 de noviembre de 1972, y después de que se completara su rodaje, la película llega finalmente a Censura medio año más tarde. Sin embargo, los censores se dan cuenta de que, al alterar la localización en la que transcurre el filme, la cinta se convierte en una incisiva crítica de la cara más conservadora de la sociedad española, del turismo y de la forma en que se vive la religión. La cinta pasa Censura el 23 de mayo de 1973, siendo Pedro Martín Vara el secretario de la Junta y principal responsable. En este trámite, el título es declarado no apto para su distribución apuntando que no se cumple con la norma 18, que señalaba que “cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o

morboso, la película será prohibida” (Expedientes de Censura, 1973). Elisa de Lara apunta en sus comentarios:

La intención – malísima intención – de esta película es demostrar que frente a la alegría de vivir, la naturalidad, la juventud triunfante de las muchachas extranjeras, encuentra la represión sexual, la hipocresía, el puritanismo exacerbado de dos “mujeres españolas”, pintadas con las más negras tintas y que llegan en su desviación mental hasta cometer repetidos asesinatos. Y no porque sean psicópatas, sino por eso, por “españolas”, con toda la carga de prejuicios, de oscurantismos, de odios y envidias soterrados que ello conforma según los autores de este filme, complicados - también esto deben considerarlo como muy español – una singular manera de entender los mandatos de la religión y de la fe en la justicia de Dios, que constantemente invade.

Tal como está, considero este film inadmisibile y ofensivo. Aunque si el guion fue aceptado y la realización lo ha seguido, lo único que podría tolerarse es una revisión del film, en que desaparezcan al menos las alusiones de las asesinas a cuanto representa represión sexual, desviación del sentimiento religioso, etc... dejándolo convertido en una película de terror, a cargo de dos psicópatas por las buenas...

Algo que Gregorio Marcotegui completa con: “Clima grosero y morboso que además atenta contra toda la Iglesia, el pueblo español, presentando un falso poblado que parece sin “civilizar”, propenso a la brujería, falsa religión etc., etc.” (Expedientes de Censura, 1973).

Con estos comentarios y aproximadamente un mes después de que el filme se mostrara de manera íntegra a potenciales exportadores internacionales en el Festival de Cannes de ese año (10/05/1973-25/05/1973), la Junta dictamina que es precisa una nueva reunión el 26 de junio de 1973, con el objetivo de revisar la obra. Tras dicha sesión el veredicto se reitera. Los evaluadores afirman que la película “aporta una imagen de España retrógrada, supersticiosa y muy poco acogedora para nuestro turismo” (Expedientes de Censura, 1973). Además, señalan varios elementos que las productoras tienen que alterar para que la obra pueda llegar a las salas:

Que quede claro que el mundo mental de las protagonistas no es el mundo de la sociedad española, ni siquiera en un pueblecito como en el que se desarrolla la acción...

Deberán eludirse todo el carácter pseudo religioso de las protagonistas.

La hermana más joven deberá ser contrapunto más acentuado ante la actitud de la hermana mayor.

Otros personajes de la película, entre ellos el alcalde, deberán sentar bien claro que las autoras de los asesinatos son dos enfermas mentales.

Quedará bien claro también que la enfermedad mental de dichas mujeres no es consecuencia de medios ambientes o de represiones religiosas.

Se suprimirán los planos de los vecinos de la localidad cuando a estos se les presenta con aspecto estúpido como seres subdesarrollados.

Las escenas de carácter erótico, así como las de sádicos asesinatos, se pulirán, suprimiendo de ellas excesos de mal gusto.

En la escena del baño de los niños, habrán de suprimirse aquellos planos de Marta hiriéndose con las ramas con expresión de placer masoquista.

Se apuntan también otros planos de carácter erótico en los rollos 3°,4° y 5°; planos de sangre también en el rollo 5°.

Las escenas de la gente escandalizándose porque una madre lleva a un niño a la espalda

Etc., Etc., Etc.

A estos comentarios conjuntos, el censor Aurelio Castillo suma que hay “diferencias entre el guion y lo filmado que afectan a cómo se refleja la sociedad en la que se desarrolla” (Expedientes de Censura, 1973). Además, pide añadir alguna referencia que explique que la cinta sucede una década atrás o más, “en los albores de nuestra expansión Turística” (Expedientes de Censura, 1973). Respecto a esta cuestión, se solicita la eliminación de diálogos que apuntan cosas como “desde que nos invadió el turismo” (Expedientes de Censura, 1973). En cuanto a la secuencia en la que Lone Fleming (Helen) baja del autobús, Castillo comenta:

*Barridos de cámara por el pueblo nos presentan toda una variedad de tipos viejos, feos, mal vestidos, con expresiones un tanto estúpidas que contemplan la escena, produciéndole verdadero estupor sin que todo este desfile de esperpentos aparezca como nota de contraste, ni una sola persona de los cientos de miles que habitualmente nos cruzamos por la calle, lo mismo podríamos decir en la exhibición (escrito de este modo en el documento) de *sestear Hispano* que se nos hace durante la búsqueda de Verónica por su hermana Marta”. En cuanto a la escena en la que los muchachos aparecen bañándose desnudos en el río, el censor apunta que resulta excesivamente grotesco “cuando nuestros almacenes están llenos de trajes de baño a muy reducido costo.*

Tanto la valoración inicial de Elisa de Lara como la posterior crítica de Gregorio Marcotegui evidencian que hay una frontera de percepción entre habi-

tantes de una urbe española, como es el caso de los evaluadores, respecto a la auténtica situación del mundo rural que, además, englobaba a la mayoría de la sociedad. Los elementos que los censores ven como falsos y excesivos con intencionada maldad, son solo costumbrismo y retrato de cómo se vivía fuera de las ciudades en el momento en que fue realizada la película. La represión sexual o el puritanismo exacerbados mencionados por Lara, eran parte de esa sociedad, así como otras cuestiones que desaprobaban Marcotegui, tales como la fealdad y la indumentaria de los habitantes del pueblo, que son simplemente vecinos auténticos de Ronda, donde se filmó la película. Lo mismo sucede con la falta de ropa interior en varios muchachos, sin olvidar la crítica a la siesta y a la ausencia de gente en las calles a primera hora de la tarde que en ningún momento se aleja de la realidad andaluza del momento.

Dado que el proceso de Censura se alarga y las productoras no obtienen respuesta sobre el estado en el que está su cinta, el 12 de julio de 1973, Vegafilms y Mercofilms envían un documento pidiendo información al respecto:

Las Productoras Vega Films y Mercofilms presentaron con fecha 14 de Mayo de 1973 ante esa Dirección General la copia estándar del film “una vela para el diablo”, a fin de someterla a la censura final. Teniendo en cuenta que habían pasado 40 días sin recibir noticia oficial del resultado de dicha censura, y a juzgar por ciertas noticias extraoficiales, nuestra película se encontraba con problemas para obtener el visado de autorización para su exhibición. Por dicha razón nos dirigimos a esa Dirección General a fin de aclarar cualquier diferencia de criterios o posible error de nuestra parte en la realización de la película que impida una estimación ecuánime y justa de la censura.

Con fecha 4 de Noviembre de 1972, el guion de este film presentado a esa Dirección General fue aprobado y con fecha 13 de Enero de 1973 fue autorizado para que el lugar de acción del mismo fuera España en vez de Portugal, ya que la coproducción que se pretendía hacer con dicho país no llegó a un resultado económico positivo.

En el informe escrito extraoficial que se nos ha facilitado en la Dirección General, se dice que nuestra película “ha sido desvirtuado por cuanto la película de terror o de suspense que en aquel (el guión original) se planteaba ha recibido un tratamiento del que se desprende la presentación de unos ambientes españoles que entrañan una indirecta crítica hostil y perjudicial para el turismo y la mentalidad religiosa del país.”

Queremos aclarar que en ningún caso fue nuestra intención desvirtuar el guión. Prueba de ello es que ningún diálogo ha sido alterado y esto es fácil de comprobar en una moviola. Se han efectuado cortes que nada alteran el sentido de lo que resta. Y tan solo en tres ocasiones se han introducidos unas

breves líneas nuevas, que no afectan de ninguna manera al argumento básico del film, y que ni siquiera son mencionadas en las objeciones de esa Dirección General.

En esas objeciones, la administración supone que nuestra intención era solamente hacer un film de suspense. Lo era, en efecto, pero resultaba perfectamente claro que deseábamos igualmente basar ese film de suspense en una historia donde se estudiaran los efectos nocivos que pueden tener en una sociedad la presencia de seres que se rigen exclusivamente por la incomprensión y la falta de piedad. Esta fue nuestra intención, como se ve, positiva y religiosa, ya que es nuestra profunda e íntima convicción que el catolicismo está basado en el amor y no en la intolerancia.

Una vez aclarada nuestra intención primitiva, estas productoras deben sin embargo reconocer que es muy posible que en la realización de la película nos hayamos equivocado en la matización de los sentimientos colectivos. Si el film recoge un exceso de sombras que pueden hacer pensar en oscurantismo o en acusaciones de xenofobia, indudablemente es equivocación involuntaria que estamos completamente de acuerdo en corregir.

Por esta razón, Vega films y Mercofilms proponen a la administración los siguientes arreglos básicos:

1.- Se ha hecho desaparecer el carácter de “turistas2” y “turismo” que matizaban la llegada de varios personajes al pueblo. La palabra “turismo” no aparece ya en la historia, y los jóvenes que llegan son simplemente visitantes sin especificar, y que incluso podrían ser considerados españoles.

2.- En las escenas del comedor de la pensión de Las Dos Hermanas, se han eliminado los comentarios de las vecinas que parecen compartir los puntos de vista de la hermana mayor. Se han hecho cambios de doblaje que afectan fundamentalmente al problema básico de la historia, el personaje de MARTA. Ahora se dice de ella que estuvo a punto de casarse años atrás y el novio la dejó plantada en la misma iglesia, debida a la influencia de una muchacha española, joven, aire atrevido, que conquistó al novio con su frivolidad, robándoselo cuando estaba ya a punto de casarse. Marta, ya al borde de sus cuarenta años sufrió un fortísimo trauma que le ha llevado a sentir una instintiva aversión a las jóvenes que se comportan con el desenfado propio de algunas chicas de hoy. Sin que ella lo advierta, se ha dejado llevar por una venganza “personal” que intenta justificar con frases de pretendida pureza moral. De esta forma, es evidente que la actuación de Marta no tiene ningún posible origen “pseudo religioso”, ya que su motivación pasional y personal queda bien explicada.

3. *En las escenas de reacciones de gente del pueblo ante la llegada de los personajes Helen y Norma, se han eliminado los rostros que puedan mostrar un papanatismo quizás exagerado.*

4.- *En la escena del baño de los niños se han suprimido los planos en que Marta se hiere con ramas, que pudieran ser considerados como de placer masoquista.*

Adjuntamos una lista detallada de todos los arreglos realizados, tanto de imagen como de diálogos, rollo por rollo.

Al realizar estos cambios, estimamos que la historia no puede ofrecer ya problemas de tipo colectivo. Y estamos de acuerdo con la administración en que si antes el film resultaba confuso y podía hacer reaccionar de forma equivocada, los arreglos mencionados subsanan tal error.

Tenemos pues la esperanza de que esa administración tenga a bien considerar nuestro caso con el sentido de justicia que le caracteriza, sobre todo cuando la intención en la realización del film fue en todo momento positiva y profundamente religiosa. (AGA, 36,05458)

Junto a estas puntualizaciones, las productoras proponen varias modificaciones más con el objetivo de prevenir cambios más graves en el metraje, que principalmente se reflejan en variaciones en el doblaje. De este modo, las numerosas críticas que hay contra el turismo por parte de las dos hermanas quedan eliminadas casi por completo. Así, diálogos como “El turismo da dinero, Marta.... Hemos preparado tantas comidas que ni las habitaciones para los huéspedes se han llenado como ahora” se sustituyen por otras como “Porque hicieron un museo, Marta.... Nunca hemos preparado tantas comidas ni las habitaciones para los huéspedes se han llenado como ahora”. Además, las alusiones al “viejo monasterio” son sustituidas por referencias a “el viejo palacio”, a pesar de que durante el filme es más que obvio el carácter religioso del inmueble que visita Judy Geeson en su investigación por el pueblo. La única secuencia que consta como eliminada es una conversación entre Marta y la estanquera en la que, en la línea de todo lo anterior, criticaban a las turistas y la necesidad de soportarlas a fin de sacar beneficio de ellas.

El 17 de julio de 1973, Pablo Martín Vara hace un documento en el que habla de las dificultades para aprobar la película y sobre cómo las modificaciones propuestas por las productoras facilitan la viabilidad de su estreno:

Dos aspectos principales presentaban estas dificultades para aprobar la película: el turístico y el religioso.

El primero de ellos ha sido tratado por la casa a base de suprimir en todo momento la menor alusión a la expresión turista, y presentar a las mujeres jóvenes que aparecen en el film sin mención alguna de su nacionalidad,

habiendo suprimido trozos enteros de diálogo en los que antes se hablaba expresamente de que si la nueva huésped era francesa o inglesa, etc. En consecuencia, este matiz ha sido muy disimulado con la reforma hecha, si bien lo que quedará siempre patente es el posible “tufillo” a extranjeras que pueden tener las chicas que van apareciendo en pantalla, por sus modales, su aspecto físico y su vestuario (no por lo corto del mismo, sino simplemente por el corte, etc.). No obstante, a mi juicio, la variación realizada ha obviado lo más espinoso de este inconveniente.

En cuanto al matiz religioso, también es de estimar la reforma hecha. Antes Marta, secundada por su hermana, había echado sobre sí, presa de una especie de fanatismo, la labor de librar al mundo de mujeres cuya moral no coincidiera con el criterio que ella tenía de la misma según su fanatismo religioso. Ahora, por boca del alcalde, el espectador está al tanto de que Marta ha sido abandonada por su novio el mismo día de la boda, por haberse ido aquel con una muchachita joven, lo que la ha creado un trauma que hace que sus reacciones no sean normales y que en el pueblo se la considere loca. Por tanto, entiendo que con esta explicación se da un motivo simplemente humano, sin mezclar de religiosidad a la conducta de Marta, cuyo carácter dominante arrastra el más débil de su hermana, y puede admitirse la variación.

Ahora bien, dentro de esta línea de colaboración con las indicaciones oficiosas que se habían hecho a la Casa, hubiera sido de desear que también se hubieran acortado las secuencias de sangre a las que aludía en mi anterior informe y, a mi juicio, también la duración de la escena de cama entre Verónica y el muchachito joven.

Con todo ello la película quedará pasable, aunque siempre con la dificultad, al menos para los que estemos en ello, de que no será una obra redonda y natural enseñará siempre la oreja de los aspectos negativos. (AGA, 36,05458)

Finalmente, la película pasa censura de nuevo el 8 de octubre de 1973 y, durante este proceso, solo se solicita la eliminación de algunos planos de desnudos en la secuencia de la muerte de la primera turista, así como de Verónica cuando se mete en la cama con su amante. La película llegó a las salas ese mismo mes. Sin embargo, de los 120 minutos de duración con los que contaba en su proyección en Cannes, solo 80 minutos llegaron a ser proyectados en las salas españolas. En las copias de habla inglesa, destinadas a Estados Unidos y Reino Unido, donde la película tuvo múltiples reestrenos, gozando de gran popularidad, aunque algunas frases en referencia a las turistas fueron alteradas, otras sin embargo permanecieron como en el guion original.

3. Bibliografía

- Castro, A. (1996). *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres.
- Crow, C.L. (2009). *American Gothic*. University of Wales Press.
- Davies, A. (2016). Spanish Gothic Cinema: The Hidden Continuities of a Hidden Genre. En E. Oliete-Aldea, B. Oria y J.A. Tarancón, (eds.): *Global - Genres, Local Films: The Transnational Dimension of Spanish Cinema* (115–126).
- Díaz, A.C. (1993). *El cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Santa Bárbara Editorial.
- *Expedientes de Censura de Una vela para el Diablo* (1973): 70732, 73410 (AGA, 36,05458, AGA, 36,04649). Archivo General de la Administración.
- Guermon, V. (2017). Le fantaterror ou l'âge d'or du cinéma fantastique et d'horreur espagnol sous le franquisme tardif (1968-1976). *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 19. <http://journals.openedition.org/ccec/6866>
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Martín E. (Director). (1973). *Una vela para el Diablo*. [Película]. Mercofilms, Verga Films, Azor Films.
- Merino Álvarez, R. (2007). *Traducción y Censura en España (1939-1985)*. Universidad del País Vasco, pp. 284.
- Pulido, F.J. (2012) *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*. T&B Editores.

Ser una y lo Otro:
las enfermas de cáncer como cuerpos-frontera

Alba Gallego Mediavilla

Universidad Carlos III

El ideal del cuerpo y la imagen que se le asigna están hoy fuertemente vinculados a una idea de salud que constituye uno de los ejes centrales del discurso social y cultural, y del que las producciones cinematográficas se hacen eco. En la presente comunicación se aborda el papel que ejerce la enfermedad como fenómeno que marca y ubica los cuerpos en la frontera de esta cartografía sociocultural, concretamente a través de la figuración de personajes femeninos diagnosticados de cáncer en el cine de ficción español del siglo XXI.

1.1. Introducción al presente

En el contexto actual está teniendo lugar una progresiva democratización de los recursos para la producción y distribución cultural, así como el afianzamiento de las reflexiones y cuestionamientos sistemáticos del canon y el relato tradicionales, desde posiciones tales como los Estudios Culturales y los Estudios de Género. Estos procesos históricos, entre otras coyunturas, han abierto el espacio de reflexión y transformación de la mirada sobre el mundo.

En otras palabras, la aparición de voces y propuestas históricamente infrarrepresentadas en el espacio de visibilidad público han devenido en que las representaciones y narrativas tradicionales han perdido su apariencia social de necesidad, y han sido desplazadas al espacio de la posibilidad.

La apertura de dicho sentido de la posibilidad dialoga con lo que Antonio Rodríguez de las Heras refería en relación a un desajuste, de manera que, resultaría necesario “procurar una nueva visión del mundo que permita un mejor ajuste. O lo que es lo mismo, es necesaria una crisis cultural” (Rodríguez de las Heras, 2007: 453). Dicha crisis marca la mirada con la que se articula el presente trabajo,

que pretende reflexionar acerca de las características del paradigma representacional que ampara –o desampara– las realidades y cuerpos de las mujeres diagnosticadas de cáncer.

Para analizar el lugar que ocupan estas realidades y las imágenes que se asocian a ellas en el espacio de visibilidad público, así como la información histórica y cultural que de esto se deriva, se vincula esta figuración de la mujer diagnosticada con el concepto de frontera. Así, se trata de identificar cómo se relacionan las filias y fobias de una comunidad con una realidad concreta, y se mantiene operativa la frontera como relato que pretende proteger la estabilidad del discurso hegemónico, que no funciona de manera auto-referencial, sino que requiere de una otredad frente a la que articularse.

En estos términos, las imágenes –y el campo de la representación– se consideran espacios simbólicos privilegiados para la elaboración de esta reflexión, así como para la reorganización de la realidad cultural que está teniendo lugar. Esta idea parte de la herencia del giro icónico o giro pictorial ya propuesto en la obra del profesor W. J. T. Mitchell, que plantea el mismo como “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009: 23).

En definitiva, se entiende que, a través de una lectura de las imágenes como documentos históricos, esto es, como síntomas de un contexto sociopolítico e histórico-cultural concreto, es posible identificar las cartografías que rigen el mundo actual, y revelar la información que contienen las figuraciones fronterizas que delimitan sus normas.

En el caso que aquí nos ocupa, el del siglo XXI, cabe señalar como uno de los pilares centrales el binomio salud-virtud. Dicho binomio funciona como eje de las dinámicas que ordenan los cuerpos, prácticas y vidas, y opera sobre las mismas desde el discurso economicista de la productividad. En este marco, el cuerpo sano como máquina hiper-funcional se ha afianzado como imagen hegemónica del ideal, y sus imágenes son omnipresentes en todo sistema de representación, desde la medicina hasta el arte.

Así, el punto de partida de esta investigación es la idea de este cuerpo-máquina, encarnación de la idea actual de la salud, como artefacto cultural sintomático de su contexto, que se impone como norma única sobre las realidades y corporalidades que son, en la realidad material, múltiples y diversas.

Si esta figuración de cuerpo ideal se toma como punto de referencia, esto es, como centro del sistema, se tendrá que asumir que resulta vinculante con todas las dimensiones y dinámicas del mismo. Así, dicho ideal se reproduce y ordena los cuerpos en la cartografía de lo social, lo político, lo médico, lo cultural, como en todas las intersecciones en las que estas categorías se encuentran. Por ello, se entendería que es en el funcionamiento permanente en cuya continuidad se sos-

tiene el estatus de ciudadana, de manera que los cuerpos que no participan de este ritmo mecánico representan una frontera en lo que es esta concepción de individuo cívico activo.

En definitiva, en el siglo de la hiper-productividad, la operatividad del presente continuo –en constante flujo productivo y reproductivo– estrecha la zona de la realidad que participa del ideal, aquello que es Bello, Bueno, Sano, o se identifica en el imaginario colectivo con estos conceptos.

Esta cartografía cultural es el síntoma definitorio de una realidad histórica en la cual es posible, de facto, el tratamiento comunitario de los cuerpos como dispositivos funcionales que, en caso de fallo o ralentización, pueden ser intervenidos y reparados.

Así, la filia de “lo saludable” y sus imágenes, omnipresentes en los medios de comunicación de masas, se infiltran en la vida diaria, “mediante la medicalización y la deportivización de las relaciones sociales y de la cultura” (Vicente, 2010: 7), y sostienen el presente continuo a través de la intervención médica y la imposición de la prótesis sobre los cuerpos que no responden al ritmo adecuado.

Sin embargo, en algunos casos, la enfermedad impone una quiebra del presente continuo y la estabilidad social que depende de la posibilidad para controlar todo proceso de los cuerpos, esto es, gestionar todo fallo o problema. El cáncer es, probablemente, el fenómeno más vinculado a esta quiebra, en tanto que “epidemia diferida” (Taberner y Perdiguero-Gil, 2001), así como por la gran carga simbólica que porta, vinculada en gran parte a la conciencia de que, en ocasiones, es incurable.

En cualquier caso, el advenimiento de esta enfermedad pone de manifiesto la naturaleza artificial de este imaginario de la salud y sus prácticas, de manera que pone en riesgo la imagen de inmutabilidad y estabilidad del sistema de funcionamiento constante. Se inaugura entonces, en los cuerpos en los que se manifiesta esta enfermedad, un espacio real y simbólico de la negación, la otredad y, en definitiva, el afuera de las cartografías de funcionamiento. Estos cuerpos son interpretados y tratados, desde la perspectiva cultural, como territorios fronterizos.

Como ya se ha planteado, los patrones del ideal funcionan como norma, de manera que operan en términos prescriptivos con respecto a la realidad. Así, las imágenes periféricas de dicho ideal no son en su mayoría descriptivas de las realidades que refieren, sino figuraciones de la frontera que señala la disidencia con respecto al centro, en el lugar en el que diversidad y desigualdad se solapan. Esto, junto con la idea de que la norma no es lo normal, y “lo normal es su ausencia” (Torrent, 2011; 40), implica que estas figuraciones e imágenes no refieren la realidad, sino que son dispositivos culturales que reflejan ciertos rasgos de la sociedad de su tiempo.

Situado este como el centro del mundo social, la diversidad se solapa con la desigualdad en las imágenes de los cuerpos diagnosticados. Como expresiones de

la frontera, las imágenes de estos cuerpos desbordan las realidades de los mismos en la medida que se proyectan sobre ellos diversas metáforas y significados sociales que marginan, fetichizan y estigmatizan. Esto implicaría que la aparición de estas realidades en el espacio de visibilidad público, más que promover la incorporación de las mismas al relato de la normalidad, las utiliza como recurso para configurar, desde la negatividad, esta idea de lo normativo.

La frontera resulta entonces un dispositivo cultural operativo para comprender cómo funcionan estos mecanismos de inclusión y exclusión, y cómo el paradigma representacional bajo el que aparecen las realidades de las mujeres enfermas de cáncer responde a relatos que se imponen desde el centro del sistema –desde la medicina hasta las producciones cinematográficas– y resultan en la articulación de un afuera del espacio de visibilidad.

En definitiva, identificar estos cuerpos como cuerpos frontera, implica reconocer que la forma en la que son interpretados responde a la necesidad social de confinar aquello que pone en peligro el carácter monolítico del relato hegemónico, y que a su vez implica la negación de las realidades que subyacen a dicho imaginario.

1.2. Historia del presente a través de las imágenes

Las tesis hasta aquí expuestas arraigan en la concepción de la enfermedad como fenómeno con una dimensión cultural que se despliega más allá de la sintomatología y el diagnóstico, y por lo tanto recoge actos de habla e información más allá del léxico médico, e imágenes producidas en marcos más amplios que las imágenes técnicas de los ámbitos médicos⁸³.

Esta forma de tratar la enfermedad en desde el correlato cultural en el que se imbrica –y, por lo tanto, como mediatizada y atravesada por los rasgos del contexto– es la que permite identificar sus expresiones y representaciones como síntomas de un momento histórico. En estos términos, cabe remitir a la investigación de Marcel Sendrail, que en su obra *Historia cultural de la enfermedad* recoge esta dimensión de la dolencia, y llega a referir el cáncer, particularmente, como una enfermedad cultural (Sendrail, 1983: 429).

⁸³ Anne Boyer refiere la idea de que la producción de imágenes desde la medicina transforma la manera de estar enferma en el cuerpo propio: “antes estábamos enfermos en nuestros cuerpos, ahora estamos enfermos en un cuerpo de luz” (Boyer, 202: 23). Sin embargo, las imágenes producidas en otros espacios sociales, como la publicidad, las campañas públicas de prevención o las producciones cinematográficas, intervienen igualmente la realidad del cuerpo enfermo, su percepción y autopercepción, y las posibilidades de identificar el proceso que en él tiene lugar.

También el trabajo de Ruy Pérez Tamayo permite enfocar esta dimensión histórica de los conceptos de la enfermedad, pues tal como apunta, estos “tienen cada uno el sello de su tiempo y reflejan en forma implícita los patrones culturales de la sociedad en que se dieron y prevalecieron” (Pérez Tamayo, 1988: 59).

Por otro lado, la particularidad que requiere el tratamiento desde una perspectiva de género arraiga en la idea de que las imágenes y los cuerpos de las mujeres han recibido históricamente el mismo tratamiento que transforma la tierra en territorio. Así, estos cuerpos y sus representaciones han recibido la marca de cada contexto histórico, al tiempo que han sido utilizados como recurso cultural privilegiado, a modo de metáfora y artefacto normativo, a través del tratamiento del mismo como objeto pasivo con función ejemplificante. Dicho de otro modo, los cuerpos de las mujeres han sido tradicionalmente portadores de la norma –en su forma (im)positiva y en su negación–, expuestos en el espacio público como recursos.

En estos términos, se identifica la pervivencia de la exclusión –y, por tanto, la operatividad de la figura de la frontera– en la medida en que la idea del cuerpo femenino enfermo remite al tratamiento tradicional del cuerpo de las mujeres en dos aspectos: por su identificación como incompleto frente al cuerpo masculino como ideal y medida de lo humano; y por su lectura como *pathos*, misterio y morbidez frente al relato masculino del *logos*, la ciencia y la rectitud. Esta herencia cultural en la mirada que cifra la interpretación del cuerpo de las mujeres se entrelaza con el relato de la salud y la virtud anteriormente aludido.

Son estos los patrones que rigen lo que Stuart Hall refiere como “metáforas dominantes” (Hall, 1993), y que caracterizan las imágenes que se toman aquí como testimonios de un relato historiable. En este caso, se han tomado dichas imágenes de las producciones cinematográficas de ficción que se alumbraron en España entre 1999 y 2021, dado que, en el contexto de una sociedad de consumo, el cine aparece como la expresión más evidente de la cultura de masas.

Por ello estas imágenes constituyen un relato historiable, que aquí se atiende en la línea de los estudios de la Historia Cultural, que permiten concebirlas como fragmentarias, performativas y prescriptivas, esto es, dispositivos culturales que dan cuenta del momento histórico en el que son producidos, y reproducen dicho contexto en la medida en que operan en él.

1.3. Una exploración desde el cine español del siglo XXI

El corpus del que ha partido esta exploración contempla, por orden cronológico, las siguientes producciones: *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003), *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2004), *Ma ma* (Julio Medem, 2015), *Una ventana al mar* (Miguel Ángel Jiménez, 2019) y *La lista de los deseos* (Álvaro Díaz Lorenzo,

2020), filmes de ficción, en su mayoría –salvo el último– con un enfoque dramático, que recogen como eje narrativo central la historia de una mujer protagonista diagnosticada de cáncer.

Los procesos de enfermedad que se narran en estos filmes se desdoblán en dos dimensiones: si bien se emplazan en los cuerpos de las protagonistas, constantemente dentro del plano, presentes en el espacio visible, se desarrollan fuera de este cuerpo, en la medida en que desbordan su realidad material, pues imponen múltiples metáforas, contenidos y sentidos.

En todos ellos, el cuerpo femenino se plantea como espacio de misterio, frente a la palabra científico-médica. Esto se observa en el hecho de que el punto de partida es la epifanía del diagnóstico como giro de guion. Este simboliza la ruptura con el presente continuo en el que se desarrolla el mundo que rodea a la protagonista y, por tanto, el arrancamiento del sujeto de este tiempo característico de su entorno.

En tres de las películas –a saber, *Mi vida sin mí*, *Ma ma*, *Una ventana al mar* y *La lista de los deseos*– la primera experiencia de la enfermedad arraiga en el cuerpo, esto es, el dolor llega antes que el diagnóstico. Sin embargo, incluso en estas el giro de guion no llega hasta que dicho padecimiento es nombrado.

Así, desde el inicio del relato, el cuerpo se dispone como objeto pasivo para ser leído, interpretado y asignado a un lugar simbólico por parte de un experto, un médico encarnado, en la totalidad de las producciones, por un personaje masculino (Figura 1).



Figura 1. Fotograma de *Ma ma* (Julio Medem, 2015).

Es este carácter pasivo el que permite una identificación primera del cuerpo femenino como territorio sobre el cual la palabra coloca un sentido, una lectura ordenadora. Esta es la realidad que Marco Sanz refiere como una “expropiación de la vivencia material de la sintomatología” (Sanz, 2021: 38).

Desde el momento que se produce esta lectura, el cuerpo queda escindido. El personaje diagnosticado se adentra en un nuevo territorio de la experiencia en el cual su realidad será nombrada y narrada desde el adentro de la norma, mientras el cuerpo enfermo toma un papel yacente, al devenir la mujer en *paciente*.

En otras palabras, Una –la protagonista– sigue siendo Una, con la experiencia arraigada en sí, al mismo tiempo que se convierte en Otro radical, el cuerpo prostrado y mostrado como ajeno en una pantalla de luz, como objeto de observación y estudio. El cuerpo deviene entonces en un allí, un territorio en el que suceden cosas que ella no comprende.

Este tratamiento del fenómeno remite a la idea de que, si la paciente es pasiva, es la enfermedad en sí la que se entiende como autónoma. Así, el cáncer se concibe como un Otro que interviene la corporalidad de la mujer y se constituye como amenaza, permitiendo la articulación de un enemigo común, sobre el que se proyectan los miedos de la sociedad actual.

La consecuencia primera de este tratamiento sería la concepción de la mujer como frontera en tanto que territorio en el cual se enfrentan el Hombre y el cáncer, o más ampliamente la ciencia y la enfermedad. De nuevo, esta narrativa retoma la herencia cultural de la lucha del *logos* contra el *pathos*. La protagonista entonces el espacio liminal entre ambas fuerzas.

La segunda manifestación de esta marca de la frontera se identifica en cómo la mujer extraviada de sí misma es forzada, en la práctica, a un desplazamiento. Ocupará, desde el diagnóstico, un afuera del tiempo productivo de los otros, así como un afuera de los espacios de su anterior rutina.

Esta expulsión del mundo de la norma se concreta en todas las películas en la imagen del hospital. En él tiene lugar el trámite de codificación del dolor como enfermedad y de la mujer como paciente. La liminalidad que lo caracteriza se expresa en la pulcritud, la predominancia del color blanco remitiendo a la idea de todo lo que pasa sin dejar marca, la indiferenciación, la ausencia total de familiaridad (Figura 2). Estas características llegan a imprimirse, en muchos casos, en los cuerpos de las protagonistas, que aparecen desprovistas de su ropa y su aspecto anterior, vestidas con las batas de las enfermas. A todos los niveles, se impone la pulcritud, la indiferenciación y la normalización.



Figura 2. Fotograma de *Ma ma* (Julio Medem, 2015).

A su vez, este desplazamiento físico está vinculado a un desplazamiento simbólico a nivel social. Si al inicio de los filmes las protagonistas eran en su mayoría madres y esposas, el diagnóstico quiebra estas líneas de referencia, y las sitúa en unas coordenadas sociales distintas, como enfermas. De alguna manera, la entrada en el hospital es un punto de no retorno.

Esta transición está ligada como narrativa cinematográfica a la idea del viaje. Este, sea físico o metafísico, constituye el eje central de todas las películas analizadas. Este viaje toma la forma del ritual de paso hacia el nuevo espacio ocupado, en la línea de la tesis propuesta por Javier Moscoso, que plantea este como “un viaje iniciático que comienza por una separación física y moral de los referentes familiares y los vínculos comunitarios” (Moscoso, 2019: 31).

A partir de este momento las protagonistas ocupan nuevos espacios de la experiencia, territorios extraños para ellas en los que pueden *ser Otras*. Dichos espacios son diversos: en *Mi vida sin mí* la protagonista toma su aventura saliendo a una cafetería sola en la noche; en *Ma ma*, el viaje toma la forma de las vacaciones familiares en la playa; por su parte, *La puta y la ballena*, *Una ventana al mar* y *La lista de los deseos* concretan el viaje en destinos más simbólicos y lejanos, como son Argentina, una isla griega y el desierto marroquí, respectivamente (Figura 3).



Figura 3. Fotograma de *Una ventana al mar* (Miguel Ángel Jiménez, 2019).

Cabe señalar, en este punto, que estos viajes, así como la ruptura con la cotidianidad y la herencia, y el desplazamiento de la protagonista hacia otras coordenadas sociales, es propuesto en los filmes como punto de partida para la búsqueda de un lugar propio en el mundo. Así, sería posible plantear esta condición fronteriza como una condición de posibilidad, como el punto de partida para emprender una reconstrucción del *yo* más allá de los papeles asignados al inicio del relato, esto es, madre, esposa, etc.

Sin embargo, el relato que se desarrolla en paralelo a este proceso de subjetivación es el de que esta migración de las pacientes hacia el espacio simbólico de la frontera permite cuestionar o reflexionar acerca del mundo. Así, su experiencia de la enfermedad se cifra en la exposición de otros males de la contemporaneidad, expresados en metáforas que se entrelazan con las imágenes del cuerpo. Entre ellas, por su radical actualidad tanto como por su recurrencia, destaca la metáfora que alude a la crisis climática.

El vínculo con el planeta, que arraiga en la –ya referida– relación histórica entre el cuerpo femenino y la naturaleza, permiten establecer esta conexión metafórica entre la mujer que sufre una enfermedad y el planeta en peligro. Este tratamiento se concreta en múltiples imágenes con una gran carga de misticismo, como la forma en que, en *Una ventana al mar*, se intercalan los planos del cuerpo de la protagonista –que en muchas ocasiones se muestra desnudo– y la isla paradisíaca en la que se encuentra, con la que establece una fuerte conexión sensorial, especialmente a través del tacto. Otro ejemplo evidente es la relación entre las ballenas varadas y el personaje central de *La puta y la ballena*, que alude al trasfondo de los movimientos cíclicos que rigen, por un lado, las mareas, y por otro, los ritmos del cuerpo femenino, marcados por la menstruación. Apelando a este imaginario, el director propone la lectura del cuerpo sufriente de la protagonista, que se muestra con una gran cicatriz en el pecho, como la metáfora de una naturaleza que agoniza (Figura 4).



Figura 4. Fotograma de *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2004).

De este modo, parece posible tender de nuevo el paralelismo entre cuerpo femenino y territorio, en este caso en el contexto de la lucha actual en materia de problemática medioambiental. Como ya se ha señalado, este tratamiento implica una des-subjetivación de la enferma, pues es tomada como objeto pasivo sobre el

cual desplegar las metáforas que dialogan con las filias y fobias de un contexto, lo cual neutraliza toda posibilidad de que el personaje se desarrolle en una historia propia, en la cual integrar la enfermedad como una experiencia, como parte de un todo.

Si se vuelve la mirada sobre el propio cuerpo de los personajes, es posible identificar estrategias de significación similares. Las transformaciones y cambios que se producen en la apariencia física de las protagonistas adquieren una alta carga simbólica, especialmente cuando se trata de la pérdida del cabello o la cicatriz que resulta de la intervención quirúrgica. La aparición de estos fenómenos en la pantalla toma caminos diversos.

En ocasiones, es la propia protagonista la que toma decisiones sobre su cuerpo: es el ejemplo de la mostración del ritual del rapado de cabeza tanto en *Ma ma* como en *La lista de los deseos*. Sin embargo, también cabe la comprensión de estos procesos como expresiones visuales de la lucha entre la medicina y la enfermedad, o como las marcas mismas que esta lucha impone sobre el cuerpo.

Esta segunda lectura parece especialmente apropiada cuando se abordan las imágenes del cuerpo intervenido por la cirugía, como la escena de *La puta y la ballena* en la que el personaje, tras someterse a la intervención en la que perderá un seno, se muestra con una cicatriz atravesando su pecho (Figura 5).



Figura. 5. Fotograma de *La puta y la ballena* (Luis Puenzo, 2004).

El cuerpo, por lo demás normativo y claramente ajustado al canon estético, se muestra dispuesto como una obra de arte que hubiera sido violentada. En la tensión entre la belleza y la mostración de la herida, se hace posible, de nuevo, la interpretación del cuerpo de la paciente como campo de batalla en el que se enfrentan el Cáncer y la Medicina.

1.4. Propuestas

Cada comunidad elabora su propia galería de filias y fobias a partir de la herencia recibida y el contexto en el que se desenvuelve. En el momento actual, la salud se ha instituido como pilar central de la idea del Bien en el imaginario colectivo. Esta idea emana de un contexto en el que la ciencia y el progreso tecnológico han terminado de enraizar como héroes colectivos llamados a proteger a la comunidad, con los más novedosos inventos, del miedo más antiguo de la humanidad: el miedo a la muerte.

Así, la filia de lo saludable se sitúa en el centro de la cartografía de las ideas, y se concreta en las imágenes omnipresentes de cuerpos pulcros y perfectos, que participan del ideal contemporáneo del cuerpo como máquina funcional, como dispositivo en el cual la salud se manifiesta como belleza.

Siguiendo esta idea, la enfermedad puede ser interpretada en términos punitivos, como castigo por los malos hábitos, como ocurre en muchos de los relatos que caracterizan las narrativas de la enfermedad protagonizadas por hombres. Sin embargo, el recurso del imaginario que constituyen los cuerpos de las mujeres, cubre el otro espectro interpretativo posible: el del cuerpo como objeto pasivo, que anula la culpa del primer supuesto, pero también su dimensión de autonomía.

El patrón indiscriminado y la forma de epidemia diferida que caracterizan al cáncer, así como la naturaleza democrática del sistema en el que se producen las imágenes que aquí se han tomado como referencia, encuentran en este segundo supuesto un espacio simbólico privilegiado para la figuración de héroes y villanos contemporáneos. Por otro lado, el progreso de la mirada científico-técnica como marco de la medicina ha terminado por objetivar la enfermedad, convirtiéndola en otro exógeno, autónomo y maligno.

Todo ello lleva a la concepción del cáncer como mal último en la galería de fobias de una la sociedad democrática que, unida, lucha contra él. Este relato se puede identificar de forma evidente en el final de *La lista de los deseos*, en la escena en la cual las protagonistas finalizan la famosa carrera contra el cáncer de mama, que forma parte de toda la retórica del lazo rosa que asienta esta visión de una comunidad unida que combate a un mal común (Figura 6).



Figura 6. Fotograma de *La lista de los deseos* (Álvaro Díaz Lorenzo, 2020).

Según todo lo dicho, tal y como se articula el fenómeno en las producciones cinematográficas, el padecimiento de la enfermedad y la realidad que sigue al diagnóstico se muestran como una lucha de contrarios. A un lado, quedan situados los avances médicos y técnicos que se interpretan como la sublimación del *logos* y la práctica en la que se desarrollan los ideales del Bien y la Belleza, concretados en la Salud; y al otro lado, el *pathos* y el Mal concretados en el cáncer como dispositivo cultural plagado de metáforas y significados.

En este marco, el cuerpo de las mujeres diagnosticadas aparece, desde el momento en el que devienen pacientes, como el espacio fronterizo en el que tiene lugar este enfrentamiento. Esta interpretación perpetúa la tradicional concepción del cuerpo femenino como objeto pasivo, vigente desde la mirada erótica hasta la científico-médica, y permite la significación de las imágenes del mismo a partir de metáforas que desbordan la realidad material de este, así como la realidad fenoménica de la experiencia de la enfermedad.

Como ya se ha apuntado, esta forma de significar el cáncer niega la autonomía del sujeto, en la medida en que lo convierten en receptáculo de discursos, y no en origen de los mismos. Así, el cuerpo de las mujeres diagnosticadas deviene territorio marcado por Otros, y el papel de las enfermas sería el de encarnar la figuración de la frontera, la metáfora de esta forma contemporánea de la lucha heredada entre el orden y el desorden.

En definitiva, las imágenes que refieren estas realidades en las producciones cinematográficas responden más a esta galería de filias y fobias comunitarias que a las realidades de las mujeres diagnosticadas. Si bien esto remite problemáticas de tipo moral y epistémico, y suscita cuestiones de interés en el campo de la representación, al mismo tiempo respalda, precisamente, su validez y su valor como documentos históricos del contexto, en la medida en que el cine ha tomado estas

imágenes como espacio simbólico sobre el que se proyecta la galería de miedos de una sociedad que vincula salud y virtud y, sin embargo, asiste al agotamiento de los postulados que narran el cuerpo como dispositivo funcional sostenido sobre la deportivización y medicalización de la vida.

1.5. Bibliografía

- Boyer, A. (2021). *Desmorir: una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*. Sexto Piso.
- Coixet, I. (Directora). (2003). *Mi vida sin mí*. [Película]. El Deseo, Milestone Productions Inc.
- Díaz, A. (Director). (2020). *La lista de los deseos*. [Película]. Spal Films, Suroeste Films, A Contracorriente Films.
- Hall, S. (1993). La hegemonía audiovisual. En S. Delfino (comp.) *La mirada oblicua: estudios culturales y democracia* (86-92). La Marca.
- Jiménez, M. A. (2019). (Director). *Una ventana al mar*. [Película]. Kinoskopic Film Produktion, Gariza Produzioak, Sumendia, Heretic, ETB.
- Medem, J. (Director). (2015). *Ma ma*. [Película]. Morena Films, Entertainment One Films.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Moscoso, J. (2019). *Historia cultural del dolor*. Akal.
- Vicente Pedraz, M. (2010). La construcción social del cuerpo sano. El estilo de vida saludable y de las prácticas corporales de la forma como exclusión. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 28(4). <http://www.redalyc.org/pdf/181/18118913007.pdf>
- Pérez Tamayo, R. (1988). *El concepto de enfermedad: su evolución a través de la historia*. Fondo de cultura económica.
- Puenzo, L. (Director). (2004). *La puta y la ballena*. [Película]. Wanda Visión, Patagonik Film Group.
- Rodríguez de las Heras, A. (2006). Crisis cultural. Cultura digital. En J. M. Iglesias Gil (Ed.), *Cursos sobre el patrimonio histórico 11: Actas de los XVII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinos (451-466).
- Sendrail, M. (1983). *Historia cultural de la enfermedad*. Espasa-Calpe.
- Tabernero Holgado, C; y Perdiguero-Gil. El cine y las dimensiones colectivas de la enfermedad. *Revista Medicina y Cine*, 7(2), 2011. https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/13767
- Torrent, R. (2011). Arte y cáncer, ante el espejo en *¿Heroínas o víctimas? Mujeres que conviven con el cáncer*.

Flechas para posponer el fin del mundo.

El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad

Soleni Biscouto Fressato

(Universidad Federal de Bahía)

Desde que los primeros europeos llegaron al territorio brasileño en 1500, los conocimientos y prácticas de los pueblos indígenas han despertado interés y extrañeza. Desde entonces, han sido objeto de diversas representaciones (pintura, grabado y fotografía), la mayoría de las veces retratados como “otros” inferiores, salvajes, ignorantes y bárbaros, con costumbres primitivas e incultas. Hasta los años 1970, se repitió una representación similar en el cine. Productores, directores y realizadores estaban más en sintonía con el Estado y con una élite económica, comprometiéndose con valores etnocéntricos y universalistas, fijando estereotipos y difundiendo una representación en la que los pueblos indígenas se situaban en un pasado arcaico, que debía ser superado. Toda esta filmografía estaba en sintonía con las empresas europeas y norteamericanas, en el sentido de permanencia de un proyecto colonizador sobre los pueblos originarios.

Las películas de aventuras y románticas crearon todo un imaginario en el que el indígena aparecía como un ser ingenuo, infantil, perezoso y exótico. Ejemplos de esta época son *O guarani* (1916), *Iracema* (1919), *Ubirajara* (1919), *O caçador de diamantes* (1932) y *Descobrimento do Brasil* (1937). *Iracema* y *O guarani* son adaptaciones de las obras homónimas de José de Alencar, conocido por sus novelas indianistas, un movimiento literario brasileño que, a pesar de valorar a los pueblos indígenas, acabó idealizándolos, retratándolos como héroes nacionales míticos. Ambas películas tenían como actores principales Giorgina Nodari y Vittorio Capellaro, italianos residentes en Brasil. Para dar un tono más "real" a los personajes, los actores "enrojecían" sus rostros en un intento de "parecer más indígenas".

La ausencia de actores indígenas no fue el mayor problema. Esta primera fase del cine de ficción brasileño no se preocupó de hacer una investigación antro-

lógica efectiva sobre el modo de vida y la cultura de los pueblos indígenas. Por el contrario, se basó en imágenes preconcebidas, estandarizadas y generalizadas, establecidas por el sentido común, que menospreciaban a los indígenas. El resultado de este distanciamiento de las condiciones reales de la cultura indígena fue la producción y difusión de imágenes fantásticas o deprimentes de un indio inexistente, de acuerdo con los intereses de los grupos hegemónicos.

Sin embargo, hubo algunas producciones más preocupadas por documentar el modo de vida indígena, como la producción fotográfica y cinematográfica de la Comisión Rondón. Con el objetivo principal de ocupar una parte aún desconocida del territorio brasileño y defender las fronteras nacionales, a partir de 1890, la joven República brasileña (declarada en 1889) estableció una serie de comisiones para implantar líneas y puestos telegráficos en el interior del país. Las comisiones, encabezadas por el mariscal Cândido Mariano da Silva Rondon, entraron en contacto con decenas de grupos indígenas a lo largo de la ruta trazada, y se convirtieron en emblema por el gran volumen de material etnográfico e iconográfico que recogieron, estimulando las primeras políticas indígenas en Brasil. Entre estas películas se encuentran *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) y *Expedição Roosevelt* (1914), ambas estrenadas comercialmente en 1915, y *Rituais e Festas Bororo* (1916)⁸⁴.

Otra contribución positiva fue la de Silvino Santos, con los documentales *No país das Amazonas* (1922) y *No rastro de Eldorado* (1925). Con la financiación de los agricultores dedicados a la extracción del caucho, Silvino destacó, sin recurrir al romanticismo, varios elementos del mundo amazónico, entre ellos, el modo de vida indígena. En 2017, *No país das Amazonas* fue elegido como uno de los cien mejores documentales brasileños, por la Asociación Brasileña de Críticos de Cine.

La producción del dibujante, pintor, fotógrafo y camarógrafo checoslovaco Vladimir Kozák⁸⁵, que se instaló en Paraná (estado del sur de Brasil) a finales de

⁸⁴ **Lasmar, D. P.** (2001). O acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio 1890 – 1938. Museu do Índio.

⁸⁵ Ingeniero mecánico, Vladimir Kozák (1897-1979) emigró a Brasil en la década de 1920 y vivió en varios estados, registrando sus aspectos etnológicos y botánicos. A finales de la década de 1930 profundizó en sus estudios antropológicos. El legado de Kozák no es pequeño: hay lienzos, dibujos, objetos, fotografías y carretes de película, la mayoría de los cuales forman parte de la colección del Museu Paranaense. Al llegar a Brasil, Kozák, influido por las imágenes fantásticas de Karl May, escritor alemán conocido por sus novelas de aventuras ambientadas en el viejo oeste americano, tenía impresiones desfavorables de los indios, por las terribles condiciones en que vivían y porque estaban casi totalmente despojados de su identidad étnica y cultural. En 1927, entró en contacto con el arquitecto y pintor Abraham Sario, especialista en paisajes e indios mexicanos. Las pinturas de este artista despertaron en Kozák el interés y el respeto por el modo de vida de los indígenas,

la década de 1930, también contribuyó a la construcción de la alteridad indígena. A pesar del gran número de escenas de carnavales y congadas⁸⁶, lo que más destaca es su contribución en el registro de las costumbres indígenas del grupo Xetás, que hasta la década de 1950 habitaba la región de Serra dos Dourados, en el municipio de Umuarama, en el noroeste del estado de Paraná. En las décadas de 1950 y 1960, Kozák amplió su interés por las tribus indígenas, visitando muchas de ellas en todo el país, lo que dio lugar a un enorme registro de sus costumbres en diversos idiomas (dibujos, pinturas, esculturas, fotografías y películas), contribuyendo de forma decisiva a la etnografía del indígena brasileño⁸⁷.

En los años sesenta y setenta, inspirado por la Nouvelle Vague francesa y el Neorrealismo italiano, surgió el Cinema Novo en Brasil. Además de la fuerte crítica a la desigualdad social, el Cinema Novo propuso pensar en la diversidad étnica del pueblo brasileño, destacando la fuerte presencia de la cultura negra e indígena en la configuración de la identidad nacional. A pesar de sus “buenas intenciones”, el Cinema Novo, con la película de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (1971), reforzó los estereotipos de lujuria y sensualidad normalmente atribuidos a los indígenas.

1. El "cine urgente" de los pueblos indígenas

Sólo en la década de 1980 los indígenas comenzaron a tener acceso a la tecnología audiovisual, produciendo imágenes de sí mismos, “pasando del lugar de objeto al de sujeto”⁸⁸, no sólo de sus propias imágenes, sino en la construcción de sus historias. Estas producciones funcionan como una contranarrativa, ya que son representaciones capaces de enfrentarse a todo un conjunto de imágenes estereotipadas y negacionistas de la cultura indígena. Son imágenes de diferentes pueblos que dan visibilidad al presente histórico, a sus necesidades y luchas, al tiempo que reelaboran sus identidades, produciendo nuevos significados. En manos de los

cambiando su forma europea de verlos y sentirlos. Su afición vacacional era visitar las tribus, donde producía bellas escenas con pocos recursos.

⁸⁶ La congada es una manifestación cultural y religiosa afrobrasileña que consiste en una danza dramática con canto y música que recrea la coronación de un rey en el Congo.

⁸⁷ Blasi, O. (1983). Vladimir Kozák. En: KOZÁK, V. *Ritual de um funeral Bororó*. (pp. 1-10). Curitiba: Museu Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná. <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/sites/mupa/arquivos_restritos/files/documento/2020-09/ritualdeumfuneralbororo.pdf>.

⁸⁸ Nunes, K. M.; Silva, R. I. y Santos Silva, J. O. (2014). Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. En: Polis, n. 38. <<http://journals.openedition.org/polis/10086>>.

indígenas, el cine se ha convertido en una poderosa herramienta de construcción de identidades, al servicio de fines políticos y culturales contrahegemónicos, siendo utilizado en la lucha contra la expulsión geográfica y la aniquilación ecológica y cultural. El desplazamiento del control exclusivo de la producción (técnica y tecnológica) y del consumo a manos de los propios indígenas transformó el cine en una fuente de reconocimiento, valorización, revitalización, resignificación, registro y difusión cultural.

Fue con la posibilidad de contribuir a la alteridad de los pueblos indígenas que el antropólogo, fotógrafo y cineasta franco-brasileño Vincent Carelli fundó, en 1987, la ONG Vídeo en las Aldeas (VNA), el hito inaugural del cine indígena en Brasil. La VNA siempre se ha preocupado por enseñar a los indígenas el oficio de cineasta, impartiendo cursos de guion, captación y montaje de imágenes, en los propios pueblos. Con esta iniciativa, proporcionó a los indígenas autonomía en la producción de películas, para que pudieran elegir cómo querían ser vistos y recordados. La VNA también fomentó la formación de colectivos y la organización de festivales y eventos entre los distintos pueblos indígenas, para que pudieran dialogar y conocer el cine que cada grupo producía, en un intercambio de conocimientos⁸⁹.

Otro proyecto es “¿Quién cuenta mi historia?”, coordinado por Daniela Valle de Loro y Christophe Dorkeld. Celebrado desde 2018, el proyecto está dirigido a profesores y estudiantes de la Reserva Indígena de Dourados, en el estado de Mato Grosso do Sul, y tiene como objetivo capacitar a los indígenas en el uso de recursos técnicos fotográficos y cinematográficos. La idea es promover una ruptura con el silenciamiento y la reapropiación cultural, actualizando los procesos de conservación y transmisión de la memoria y ayudando a combatir el racismo, los prejuicios y la discriminación. A diferencia de la escritura, el audiovisual es una herramienta más eficaz para captar y registrar la cultura indígena, construida básicamente por la expresión oral. En palabras de un alumno del proyecto, los indígenas hacen cine no sólo para crear su propia forma de expresión, sino sobre todo para honrar lo que realmente son⁹⁰.

Para los indígenas, hacer cine es mucho más que difundir una imagen de los pueblos originarios. Es, sobre todo, contribuir a la preservación de su propia me-

⁸⁹ Vídeos nas Aldeias es disponible en <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>> y en el canal YouTube <<https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias/about>>. La gran mayoría de las películas producidas por indígenas están disponibles en los canales de YouTube. Sus películas rara vez se proyectan en salas de cines, incluso las alternativas.

⁹⁰ Valle de Loro, D. y Dorkeld, C. (2019). Quem conta a minha história? Reflexões sobre um projeto em curso. En: 4º SEBRAMUS - Seminário Brasileiro de Museologia. Democracia: Desafios para a Universidade e para a Museologia. <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/4sebramus/4sebramus/paper/view/205>.

moria y tradiciones, es una lucha por la existencia de cada etnia, por la diversidad y soberanía de su pueblo y por la continuidad de sus conocimientos.

Un ejemplo de cineasta indígena es Alberto Álvares, de la etnia Guaraní Nhandeva⁹¹. Para Alberto, el cine supone un encuentro con la historia de la vida de un pueblo y de una gente, lo que significa encontrarse con la propia historia de la vida del director indígena. Pero, sobre todo, el cine tiene la importante función de preservar la memoria y el modo de vida indígena. La cámara, para Alberto, es un “guardián de la memoria”, ya que “guarda” las palabras y los sentimientos; las imágenes no se renuevan, pero tampoco envejecen, y registran la sabiduría que está “guardada” en la película y no se olvidará. El cine es una herramienta de trabajo pedagógico y una forma de perpetuar los recuerdos. El registro de las memorias y las narraciones aparece como una llamada, una propuesta de cine urgente, a realizar por nosotros, los guaraníes. Tanto en la intención de contribuir internamente a nuestro pueblo, dando continuidad y transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones, como externamente, buscando de la sociedad circundante una aproximación y respeto a nuestro *Nhandereko*⁹².

Nhandereko y *Teko Porã* son expresiones guaraníes que significan Buen Vivir. Es una filosofía originaria de los pueblos indígenas sudamericanos, preocupada por la reproducción de la vida, que tiene como fundamento básico la convivencia respetuosa y armónica entre todos los seres vivos, formando sociedades plurales, sustentables y democráticas, basadas en la lógica económica de la solidaridad, del valor de uso, en el ejercicio de la creatividad y el pensamiento crítico. El Buen Vivir, explica Acosta⁹³, es un nuevo orden social, económico y político que busca una ruptura radical con el desarrollo, el progreso y el crecimiento del capitalismo neoliberal, que son la raíz de la crisis mundial general. La competitividad, el consumismo y el productivismo son sustituidos por el consumo y la producción conscientes de forma renovable, sostenible y autosuficiente, aspirando al bienestar de las colectividades, acabando con las clases sociales y redefiniendo

⁹¹ Los Guaraní son una de las etnias indígenas más representativas de América, cuyos territorios tradicionales abarcan una amplia región de Sudamérica, incluyendo los territorios nacionales de Bolivia, Paraguay, Argentina, Uruguay y el centro sur de Brasil. Los Nhandeva son un pueblo guaraní contemporáneo con las mayores concentraciones de población en Brasil y Paraguay.

⁹² Alvares, A. (2018) Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história. Trabalho de conclusão do Curso Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Universidade Federal de Minas Gerais, p. 25. <https://www.biblio.fae.ufmg.br/monografias/2018/TCC_Alberto-versao_final.pdf>. Algunas de las películas de Alberto Álvares están disponibles en su canal de YouTube. <<https://www.youtube.com/channel/UCuXW03yCtIDApFYxoqPgilA>>.

⁹³ Acosta, A. (2016). O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Autonomia Literária, Elefante.

los patrones culturales y las formas políticas de gestión social general en común. Ha llegado el momento de que los pueblos se organicen para recuperar y retomar el control de sus propias vidas, no sólo defendiendo la fuerza de trabajo y oponiéndose a la explotación laboral, sino, sobre todo, superando los esquemas antropocéntricos de organización productiva, que culminan con la destrucción de las más diversas formas de vida (incluida la humana) del planeta. El Buen Vivir, que se basa en la vigencia de los Derechos de la Naturaleza y los Derechos Humanos, abre la puerta a la formulación de visiones alternativas de la vida y de la organización económica.

2. Flecha selvagem, donde todas las vidas importan

La filosofía del Bien Vivir guía el proyecto *Flecha Selvagem*, una serie audiovisual en siete episodios cortos (entre 8 y 16 minutos) producida por *Selvagem, Ciclo de Estudos de la Vida*⁹⁴, disponible de forma gratuita en la plataforma *Selvagem*⁹⁵ y en el canal de YouTube⁹⁶, subtitulada en español, inglés y francés. La serie está idealizada, orientada y narrada por Ailton Krenak, con dirección, guión e investigación de Anna Dantes y producción general de Madeleine Deschamps. Como complemento a la serie, se puede acceder y descargar los *Cadernos Selvagem*, también gratuitos, con información complementaria y orientaciones teóricas para cada episodio.

La inspiración para *Flecha* fue un sueño que tuvo Ailton Krenak para posponer el fin del mundo⁹⁷. Ailton Alves Lacerda Krenak es uno de los principales líderes indígenas (del pueblo Krenak⁹⁸) y ecologistas de Brasil. Es productor gráfico y periodista, pero desde los años 1970 se ha dedicado exclusivamente al mo-

⁹⁴ Disponible en: <<http://selvagemciclo.com.br/>>.

⁹⁵ Disponible en: <<http://selvagemciclo.com.br/flecha/>>.

⁹⁶ Disponible en: <<https://www.youtube.com/c/SELVAGEMciclodeestudossobreavida>>.

⁹⁷ Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras. Krenak, A. (2020) *A vida não é útil*. Companhia das Letras. Biblioteca do Ailton Krenak disponible en < <https://bibliotecaailtonkrenak.notion.site/Biblioteca-do-Ailton-Krenak-cd46ab5c7c4448ffb3111f3c9ef833d9>>.

⁹⁸ Los pueblos indígenas que habitaban la región del Río Doce (Minas Gerais, Espírito Santo y sur de Bahía) se llamaban Botocudos. Este nombre fue dado por los portugueses, a finales del siglo XVIII, a los grupos que utilizaban botoques de orejas y labios. Los Botocudos fueron víctimas de constantes masacres decretadas como “guerras justas” por el gobierno colonial. A principios del siglo XX, los Botocudos que habitaban la región oriental del río pasaron a llamarse Krenak, nombre del líder que comandaba la división de los Gutkrák del río Pancas, en Espírito Santo. PARAÍSO, M. H. B. (1998). Krenak. En: *Povos Indígenas no Brasil*. <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>>.

vimiento indígena, convirtiéndose en portavoz de sus luchas y reivindicaciones, y es considerado uno de sus mayores líderes, con reconocimiento internacional. Los años 1970 fueron una época especial en la lucha y resistencia de los pueblos indígenas, y fue en esta década cuando se forjó el actual movimiento indígena brasileño, con Ailton Krenak como figura principal. Ailton participó en la fundación de varias organizaciones, como el Núcleo de Cultura Indígena (1985), la Unión de Pueblos Indígenas (1988) y la Alianza de Pueblos de la Foresta (1989). Desde 1998, la Alianza organiza, bajo la dirección de Ailton, el Festival de Danza y Cultura Indígena con el objetivo de promover la integración entre los diferentes pueblos indígenas brasileños. En 1987, justo después del final de la dictadura militar (1964-1985), participó en la Asamblea Nacional Constituyente, que redactó la Constitución Ciudadana de 1988, aún vigente en Brasil. Mientras hablaba⁹⁹, Ailton se pintó la cara con tinta negra de *jenipapo*¹⁰⁰, en una clara y simbólica manifestación cultural de indignación, resistencia y luto. Su discurso estuvo perfectamente sincronizado con la pintura de la cara, empezando y terminando juntos. Tanto el discurso como la pintura, potentemente, tenían el mismo propósito: la defensa de los derechos indígenas, no sólo para la posesión del territorio que han habitado durante miles de años, sino también para practicar su cultura, sus conocimientos y prácticas. Ambos significaron también el luto, por las insistentes agresiones sufridas por los pueblos indígenas.

Flecha Selvagem es un “compostaje de imágenes” de varias fuentes y colecciones, es decir, no hay creación de nuevas imágenes. Pinturas, dibujos, fotogra-

⁹⁹ Krenak, A. ([1987]2021). *Invocação à Terra*. Discurso de Ailton Krenak na Constituinte. Cadernos Selvagem. Publicação Digital da Dantes Editora. <http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/07/CADERNO27_CONSTITUINTE.pdf>. Vídeo del discurso disponible en el canal de YouTube Índio cidadão. <https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q>..

¹⁰⁰ El jenipapo es el fruto del jenipapeiro, un árbol típico de Sudamérica. En Brasil se puede encontrar en la selva atlántica y en el Amazonas. En guaraní, jenipapo significa “fruta que sirve para pintar”, porque del zumo de la fruta verde se extrae una pintura que sirve para pintar la piel, las paredes y la cerámica. El jenipapo es utilizado por muchos pueblos indígenas brasileños como pintura corporal. Las pinturas corporales tienen muchos significados, y pueden identificar diferentes grupos étnicos, expresar lo que el individuo representa en el grupo e incluso el estado civil. Las pinturas también son diferentes para cada ocasión, como celebraciones o rituales sagrados. También hay dibujos que muestran sentimientos, desde los más alegres hasta los de revuelta e indignación ante los diversos problemas que enfrentan los pueblos indígenas. Tupinambá, N. (s.d.). O jenipapo é a roupa da ancestralidade que veste o corpo e o espírito. En: Resistência, sobrevivência e luta. <<https://www.nicetupinamba.com/post/o-jenipapo-é-a-roupa-da-ancestralidade-que-veste-o-corpo-e-o-esp%C3%ADrito>>.

fias y extractos de películas existentes se recombinan y se añaden a las animaciones de Lívia Serri Francoio y a la banda sonora de Gilberto Monte y Lucas Santana, produciendo nuevos conocimientos y significados. Los creadores y productores llamaron a este proceso “concepto creativo de compostaje” en referencia al proceso biológico de transformación de la materia orgánica en abono. Es decir, cada *Flecha* tiene un conjunto de imágenes multirreferenciales, la materia orgánica, que se transforma en una narración poética cohesionada, pero pluriversa, el abono.

El “compostaje de imágenes” trenza entendimientos científicos, artísticos y tradicionales para la construcción de un conocimiento plural y democrático. Los conocimientos tradicionales y míticos de los pueblos de la foresta, así como las diversas expresiones artísticas, son tan explicativos y necesarios como los conocimientos científicos. La tradición, el mito, el arte y la ciencia se entrelazan en las siete flechas. Las similitudes entre los relatos míticos y la ciencia son impresionantes, y revelan que hay varias formas de conocer y que la racionalidad antropocéntrica es sólo una de ellas. Como bien dijo Boff¹⁰¹, los mitos son metáforas que expresan dimensiones profundas de lo humano, arrojando luz sobre experiencias ancestrales, donde se formaron y estructuraron, pero también se actualizan, en la medida en que se confrontan con nuevas realidades, formando síntesis. Son estas síntesis las que emergen con fuerza y belleza en cada *Flecha*.

Se han programado un total de siete episodios, “siete flechas para posponer el fin del mundo”¹⁰², como dice Ailton. Siete intentos de concienciar a las personas de que viven en un planeta vivo que hay que cuidar y respetar, y con el son interdependientes. En otras palabras, poner en riesgo la Tierra amenazando o destruyendo sus biomas significa la extinción de la vida humana. Esta es la idea rectora común a todos los episodios. Varios pueblos del mundo, entre ellos los indígenas brasileños, tienen una creencia animista, creyendo que todos los seres vivos están animados por el mismo principio vital. Por tanto, todos los seres vivos deben ser cuidados y tratados con respeto, porque todos contribuyen al equilibrio del ecosistema. “Somos parte de un todo”, “todos los seres vivos son un mismo cuerpo”, “somos un mismo mundo y una misma sustancia”, “somos un bosque de vidas”, “somos seres de la naturaleza” son afirmaciones subrepticias, que surgen como una especie de mantra en todos los episodios y provocando una conciencia ecológica necesaria para la continuidad de la vida (incluida la humana) en el planeta. El todo mayor es Gaia, la Tierra, inmensa biosfera que actúa como una gran madre nutricia y protectora, pero que también, por estar viva, necesita ser protegida, respetada y cuidada. La idea de integración y dependencia de un todo mayor pone

¹⁰¹ Boff, L. (2017). Saber cuidar. Ética do humano – compaixão pela terra. Vozes, 2017.

¹⁰² El séptimo y último episodio está previsto que se estrene en diciembre de 2022.

en jaque la omnipotencia humana. La humanidad no es superior, no puede controlar el planeta, ni vivir fuera de él; al contrario, pertenece y depende de un inmenso ecosistema que funciona de forma integradora y no excluyente de muchas formas de vida, incluidas las invisibles.

Para muchos pueblos que habitan las riberas del río Negro¹⁰³, entre ellos los desana, fue una gran serpiente cósmica que originó todas las formas de vida en el planeta Tierra. Las serpientes, como generadoras de vida y símbolos de fertilidad, están presentes en los mitos de una gran variedad de pueblos. Es una divinidad muy antigua y extendida prácticamente por todo el mundo. Este es el tema de la primera flecha, *La serpiente y la canoa*. Las serpientes de la vida coinciden en su forma y contenido con la doble hélice del ácido desoxirribonucleico (ADN), que tiene un lenguaje universal de cuatro compuestos químicos, A, C, G y T. Es un compuesto orgánico con la información genética que coordina el desarrollo y funcionamiento de todas las especies, transmitiendo las características hereditarias de los antepasados a sus descendientes, afirmando una unidad oculta en la naturaleza. Como creen que todos los seres, incluidos los propios humanos, surgen del mismo principio vital, los pueblos que adoran a la serpiente como fuerza vital creadora tienen una visión del mundo de profundo respeto por la naturaleza, lo que crea una ética de compromiso con la preservación de la vida.

En *El Sol y la flor*, la segunda flecha, se destaca la importancia del Sol, su calor y luminosidad, para la existencia de la vida en la Tierra. Es fundamental para la supervivencia de muchos seres vivos y hace posible la biosfera. Todo lo que vive en la Tierra es una manifestación del Sol, por lo que el cuerpo humano y otras formas de vida tienen las mismas sustancias. Una de estas sustancias es la mitocondria, objeto de la tercera flecha, *La metamorfosis*. Las mitocondrias son uno de los orgánulos celulares más importantes y están presentes en todos los seres con células eucariotas (las que tienen dos partes bien definidas, citoplasma y núcleo), lo que incluye un gran número de animales, plantas, algas, hongos y protozoos. Las mitocondrias se transmiten de las madres a sus hijos, creando una unión, invisible a simple vista, entre una gran parte de los seres vivos que habitan el planeta, incluidos los humanos.

La Flecha 4, *La selva y la savia*, señala que, gracias a la luz solar, las plantas realizan la fotosíntesis, capturando el dióxido de carbono y eliminando el oxígeno a la atmósfera, elemento químico fundamental para la respiración de prácticamente todos los animales¹⁰⁴. Además, la luz solar se sumerge en la frecuencia del agua

¹⁰³ El río Negro nace en Colombia y desemboca en el río Amazonas, en el estado de Amazonas (Brasil). Es el séptimo río más grande del mundo por volumen de agua.

¹⁰⁴ A principios de 2020, un grupo de investigadores israelíes y estadounidenses descubrió el *Henneguya salminicola*, un parásito microscópico que vive en los tejidos musculares del salmón y puede sobrevivir en ausencia de oxígeno. Carbinato, B. (2020). Científicos

de cada célula del interior de las plantas, y de este encuentro entre la luz y el agua se origina la savia, la sangre vegetal de las plantas. De la savia de las plantas, así como de sus hojas y semillas, los pueblos indígenas producen tés y polvos que curan. En 1992, en la Cumbre de la Tierra (Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo), celebrada en Río de Janeiro, el mundo ya era consciente de la erudición fitoterapéutica de los pueblos indígenas. Las empresas farmacéuticas y biotecnológicas anunciaron que más del 74% de los medicamentos o fármacos de origen vegetal que se utilizan en la medicina moderna fueron descubiertos por los indígenas, que los utilizan desde hace siglos para tratar y curar enfermedades¹⁰⁵. En otras palabras, la humanidad depende de las plantas tanto para respirar como para curarse.

En la Tierra habitan seres visibles e invisibles, criaturas que colaboran para mantener viva la biosfera. Las culturas que no se han desconectado de sus orígenes, como los pueblos indígenas, mantienen una relación con estos seres invisibles, el tema de Flecha 5, *Una flecha invisible*. Los seres invisibles están presentes en el cuerpo humano y en otros animales, regulando el metabolismo. En el mundo invisible, las vidas se entrelazan en una sola. A la dimensión invisible de la vida acceden los chamanes, en trances provocados por alucinógenos, y los investigadores con sus potentes microscopios.

Flecha 6, *El tiempo y el amor*, analiza cómo la humanidad teme entenderse a sí misma como perteneciente a la naturaleza, prefiriendo explicaciones engañosas que la sitúan en una posición de omnipotencia, desvinculada de las leyes naturales. El amor es la energía vital revolucionaria que puede superar el miedo. Como ya se señaló en la Flecha *La Metamorfosis*, el amor es la línea maestra del funcionamiento natural, que interconecta a todos los seres vivos en una armonía de cuidado propio y del prójimo. No por casualidad, en el centro de la palabra metamorfosis, tanto en portugués como en español, está la palabra amor.

Cada Flecha rescata todo el conocimiento ancestral que sobrevive en las experiencias de los pueblos indígenas. Es con ellos que toda la humanidad puede aprender a reconectar con el principio vital presente en todos los seres vivos, desarrollando una visión del mundo de amor y cuidado, respetando todas las formas de vida. Al instituir un tratamiento de la vida natural, respetando sus leyes de reproducción, la naturaleza no dejará de permitir la reproducción de la vida social/natural en común. La base de la vida social debe ser la comprensión de que el

descubren un animal capaz de sobrevivir sin oxígeno. En: Superinteressante. <<https://super.abril.com.br/ciencia/cientistas-descobrem-animal-capaz-de-sobreviver-sem-oxigenio/>>.

¹⁰⁵ Nations Unis. Convention sur la diversité biologique signée le 5 juin 1992 à Rio de Janeiro. (1992). En: Recueil des Traités des Nations Unies, vol. 1760. <<https://www.un.org/fr/observances/biological-diversity-day/convention>>.

planeta y sus biomas son el hogar del hombre social. La unidad inalienable entre hombre/naturaleza se convierte en un principio de vida y en una conciencia que supera la destructividad del capital.

Los pueblos indígenas siempre han estado muy atentos a la naturaleza, considerándose parte de ella. Se entiende como ancestral a la existencia humana y es a partir de ella que estos pueblos se afirman en el mundo objetivo, aprendiendo sobre él y sobre sí mismos. Esta forma de relación con la naturaleza fomenta actitudes de conservación del ambiente. Cuidar la naturaleza significa también proteger a quienes viven en ella, es decir, defender los derechos de los pueblos indígenas. Las experiencias vitales de los indígenas giran en torno a la naturaleza y están influidas por ella.

Según Gudynas¹⁰⁶, en la ontología de los pueblos indígenas, existen lazos de reciprocidad, complementariedad y correspondencia entre los seres humanos y la Tierra, ya que para que el sistema siga existiendo, es necesaria la reciprocidad y la correspondencia, basándose en una ética biocéntrica. Según esta ética, no se niegan los avances científicos y tecnológicos, pero se contextualizan y orientan en otra dirección, basándose en otros valores, entre los que se encuentran los valores de la naturaleza, asegurando la supervivencia de la biodiversidad. Del mismo modo, se entiende que la naturaleza incluye a las personas, es decir, la humanidad seguirá tomando de la naturaleza todo lo que necesita para sobrevivir, pero aprovechando los recursos sin destruir los biomas. Los pueblos indígenas y los recolectores amazónicos son ejemplos de esta dinámica de respeto. Esta ética biocéntrica considera que la naturaleza tiene sus propios valores intrínsecos que son independientes de las valoraciones humanas. La naturaleza deja de ser un objeto de derechos atribuidos por los humanos y se convierte ella misma en un sujeto de derechos. Al igual que se defiende el bienestar de todos los seres humanos, incluso de aquellos que no se conocen y no saben nada, debemos pensar en el bienestar de toda la naturaleza, produciendo nuevas obligaciones hacia el ambiente. Es necesario, como dice Gudynas, “abandonar la arrogancia antropocéntrica, por la que el ser humano decide lo que tiene valor, y cuál es ese valor, para volver a una comunidad ampliada, compartida con otros seres vivos y el resto del entorno”¹⁰⁷. Las ontologías biocéntricas de los pueblos indígenas son alternativas en la política y la gestión ambiental y están logrando un impacto sustantivo. Sus aportaciones son fundamentales para comprender los límites y restricciones de la ontología moderna y entender la naturaleza desde otros sentidos, conocimientos y perspectivas.

¹⁰⁶ Gudynas, E. (2019). Direitos da natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais. Elefante.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 165.

En *Flecha Selvagem*, la tecnología audiovisual se utiliza para preservar los recuerdos y el conocimiento y para difundir una visión del mundo y una forma de actuar. En cada una de las siete flechas, las cosmovisiones y prácticas de los pueblos indígenas emergen como posibilidades para la construcción de sociedades amorosas y solidarias en plena armonía con la vida del planeta Tierra, en una relación integradora con la naturaleza y con el mundo en su totalidad. Sociedades en las que las personas se perciben a sí mismas como parte del ecosistema y están en armonía con todos los seres vivos, superando las formas de conocimiento y las prácticas de existencia basadas en la dominación y la jerarquía, que prevalecen en el neoliberalismo. El avance de la crisis ecológica y la inminencia de la destrucción de la humanidad, materializada en la pandemia del Covid-19 y en la guerra de Rusia contra Ucrania, han rescatado la importancia de esta sabiduría, situándola en el centro de las discusiones y como forma legítima de preservar el planeta Tierra y la humanidad.

3. Bibliografía

- Acosta, A. (2016). *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. Autonomia Literária, Elefante.
- Alvares, A. (2018). *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Trabalho de conclusão do Curso Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Universidade Federal de Minas Gerais. <https://www.biblio.fae.ufmg.br/monografias/2018/TCC_Alberto-versao_final.pdf>.
- Blasi, O. (1983). Vladimir Kozák. En: KOZÁK, Vladimir. *Ritual de um funeral Bororó*. (pp. 1-10). Curitiba: Museu Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná.
- <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/sites/mupa/arquivos_restritos/files/documento/2020-09/ritualdeumfuneralbororo.pdf>.
- Carbinato, B. (2020). Cientistas descobrem animal capaz de sobreviver sem oxigênio. En: Superinteressante. <<https://super.abril.com.br/ciencia/cientistas-descobrem-animal-capaz-de-sobreviver-sem-oxigenio/>>.
- Nunes, K. M.; Silva, R. I. y Santos Silva, J. O. (2014). Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. En: Polis, n. 38. <<http://journals.openedition.org/polis/10086>>.
- Lasmar, D. P. (2001). *O acervo imagético da Comissão Rondon no Museu do Índio 1890 – 1938*. 2ª ed. Museu do Índio.
- Gudynas, E. (2019). *Direitos da natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais*. Elefante.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.

- _____. (2020). A vida não é útil. Companhia das Letras.
- _____. ([1987]2021). Invocação à Terra. Discurso de Ailton Krenak na Constituinte. Cadernos Selvagem. Publicação Digital da Dantes Editora, 2021.
<http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/07/CADERNO27_CONSTITUINTE.pdf>.
- Nations Unis. Convention sur la diversité biologique signée le 5 juin 1992 à Rio de Janeiro. (1992). En: Recueil des Traités des Nations Unies, vol. 1760. <<https://www.un.org/fr/observances/biological-diversity-day/convention>>.
- Paraíso, M. H. B. (1998). Krenak. En: Povos Indígenas no Brasil. <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak>>.
- Tupinambá, N. (s.d.). O jenipapo é a roupa da ancestralidade que veste o corpo e o espírito. En: Resistência, sobrevivência e luta. <<https://www.nicetupinamba.com/post/o-jenipapo-é-a-roupa-da-ancestralidade-que-veste-o-corpo-e-o-esp%C3%ADrito>>.
- Valle de Loro, D. y Dorkeld, C. (2019). Quem conta a minha história? Reflexões sobre um projeto em curso. En: 4º SEBRAMUS - Seminário Brasileiro de Museologia. Democracia: Desafios para a Universidade e para a Museologia. <<http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/4sebramus/4sebramus/paper/view/205>>.

4. OTRAS FRONTERAS

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un artista a partir de las películas ‘Mrs. Lowry & Son’, ‘Il peccato’ y ‘Helene.’

Pablo Úrbez

(Universidad Villanueva)

Debido a la condición inmanente y subjetiva del proceso creativo de un artista, su representación en una obra audiovisual siempre supone un reto para el director. Aun en el caso de que legase documentación acerca de su imaginación, la inspiración y su método de trabajo, el cineasta siempre debe traspasar la frontera de la documentación histórica para adentrarse en el universo ficcional. En ese límite entre lo histórico y lo ficticio, lo real y lo posible, el concepto de verosimilitud se revela imprescindible en el camino hacia la verdad. La indagación en la psicología del artista, una correcta contextualización de la época y una estimación de las probabilidades de actuación otorgan mayor o menor verosimilitud a la manera de recrear ese inmanente mundo interior, superando así la frontera entre realidad y ficción. A través del análisis comparado de tres películas biográficas, *Mrs. Lowry & Son* (Adrian Noble, 2019), *Il peccato* (Andrei Konchalovsky, 2019) y *Helene* (Antti Jokinen, 2020), proponemos una aproximación hacia las diferentes maneras de recrear el proceso creativo de un artista: Laurence Stephen Lowry (1887-1967), Miguel Ángel (1475-1564) y Helene Schjerfbeck (1862-1946).

1. Objeto de estudio e hipótesis

La elección de nuestra muestra, compuesta de las tres citadas películas, responde principalmente a motivos cronológicos y biográficos. En cuanto a la cronología, las fechas de su producción y de su estreno resultan contemporáneas (2019-2020), lo cual permite comparar, en una misma época, diferentes maneras de aproximarse al proceso creativo de un artista. A la vez, los pormenores biográficos de los tres artistas protagonistas revisten suficientes diferencias para enrique-

cer la comparación: Miguel Ángel Buonarroti no solo fue pintor, sino también arquitecto y escultor, y produjo obras principalmente religiosas; Laurence Stephen Lowry ejerció el oficio de recaudador y pintó paisajes industriales y masas urbanas; finalmente, Helene Schjerfbeck gozó de becas para ampliar su formación artística, estuvo en la Universidad, y se interesó por el retrato y los bodegones.

De este modo, tres películas acerca de tres trayectorias vitales distintas, como distintos son los géneros pictóricos que cultivaron sus protagonistas. Aunque no podemos perder de vista, como señalaba Camarero siguiendo a Borau, que este tipo de películas

“enfatan más la vida que la obra del protagonista y destacan los aspectos más conocidos o más controvertidos de su existencia. A veces, también otros que nunca sucedieron. El cine reescribe las hazañas personales de los creadores plásticos. No cuenta la historia. Cuenta una historia” (Camarero, 2009).

Esa premisa es válida para todos los filmes biográficos, mas es cierto que han padecido una evolución a lo largo de la Historia del cine. Según Monterde (1986), durante mucho tiempo las biografías filmicas de artistas se caracterizaron “por la utilización de unos estereotipos que volvía insignificante el marco histórico”, hasta que cambió el paradigma hacia “nueva manera de analizar el papel social del artista, menos espectacular pero más rigurosa desde el punto de vista histórico”. En esta línea, las películas que nos ocupan siguen esa tendencia “menos espectacular”.

El propósito de este estudio consiste en analizar la manera en que cada película recrea el proceso creativo del artista. Interesa analizar cómo, sirviéndose de los recursos audiovisuales, se muestran en el relato los modos en que el artista recibe la inspiración para sus obras, cuál es su cosmovisión del mundo, cuál es su proceso creativo y cómo actúa su imaginación. En definitiva, qué respuesta cada película ante la pregunta acerca de por qué el artista pinta lo que pinta.

Por tanto, cuanto nos interesa analizar no corresponde al contenido biográfico, es decir, no interesa la traslación de los hechos vitales del protagonista a un relato audiovisual. Diferencias cronológicas entre la realidad histórica y el relato audiovisual, imprecisiones entre la realidad y la ficción, o cuestiones referidas al carácter del personaje no son objeto de este estudio. Solamente expondremos, así, cuanto se refiera al proceso creativo.

Aclarado el propósito de este trabajo, planteamos como hipótesis la siguiente máxima: el empleo de unos u otros recursos del lenguaje cinematográfico (planos, movimientos de cámara, diálogos, puesta en escena, música...) puede privilegiar o empobrecer el concepto de verosimilitud a la hora de relatar el proceso creativo de un artista.

Intuimos que, ante el deseo del cineasta por transmitir una determinada in-

formación acerca de un proceso creativo, la utilización de un recurso cinematográfico o de otro influye sustancialmente en la recepción del espectador, generando mayor o menor impacto, involucrándole más o menos en la trama y resultándole muy o poco verosímil. Apoyándonos en Cerrato (2009)

“están equivocados quienes consideran que al utilizar la pintura el cine la traiciona, la desnaturaliza; en realidad ocurre lo contrario, puesto que al enfrentarse a una obra pictórica, al alterar sus condiciones naturales, el cine la puede *obligar* a revelar algunos de sus secretos, siempre y cuando el realizador sea lo suficientemente hábil”.

Precisamente por ello, el uso de determinados recursos audiovisuales, recurrir a uno u otro tipo de encuadre, enfocar el plano de un modo concreto, creemos que puede “revelar” esos secretos artísticos.

2. Mrs. Lowry & Son

La película dirigida por Adrian Noble comprende una biografía parcial de Laurence Stephen Lowry (interpretado por Timothy Spall), desarrollando su acción en un período indeterminado de la década de 1930. En 1931 falleció el padre del pintor (lo cual no se muestra en el filme), y este continuó viviendo solo con su madre (Vanessa Redgrave) hasta la muerte de esta en 1939. Él la cuidó y asistió durante su larga enfermedad, permaneciendo ambos muy unidos.

El propio título de la película resulta muy significativo, en tanto que la propia madre (Mrs. Lowry) antecede al protagonista (& Son), dando cuenta de la influencia que ella ejerció sobre él.

El relato acontece en las zonas industrializadas de Manchester, y son aquellas zonas las que pintó el protagonista: Pendlebury, Salford y sus alrededores, terrenos industrializados en el noroeste de Inglaterra. Lowry pintó las masas de gente, su ir y venir por aquellas calles, su entrada y salida de las fábricas, generalmente a través de planos generales, sin destacar sus rasgos particulares. Su estilo característico dio lugar a unas figuras muy estilizadas, carentes de realismo, donde no importaba la descripción de la naturaleza sino sencillamente la estampa de tales personas en ese entorno.

A lo largo del filme, se recurre a distintos métodos para dar cuenta de por qué Lowry pintó aquellas escenas.

2.1. El personaje se explica ante el espectador

La película arranca, precisamente, con esta imagen: un primer plano de Lowry, hijo, dirigiéndose a cámara. Durante varios segundos, explica que pinta lo que ve y lo que siente: “nothing more, nothing less”.



Figura 1.

A través de esta técnica, el cineasta traspasa la cuarta pared para dirigirse directamente al espectador. La credibilidad y el efecto dramático se apoyan sobre la base de que es el propio pintor (su representación, su personaje) quien confiesa al espectador de dónde procede la inspiración.

2.2. Uso de la voz en *off*

De modo parecido a la técnica anterior, en esta ocasión también es el personaje protagonista quien se explica ante el espectador. Sin embargo, la imagen es distinta. No lo vemos a él, sino a las personas y a los paisajes que (supuestamente) él está mirando. El personaje nos invita a adoptar su mirada, a ver cuánto él está viendo.



Figura 2

Una vez la cámara recoge los planos generales de las fábricas y de la multitud, la voz del personaje, fuera de campo, describe qué le sugieren aquellas vistas. Cual cicerone, actúa de narrador homodiegético e intradiegético, guiándonos por su mente, advirtiéndole qué siente contemplando tales escenas. A estas imágenes se superponen las obras pintadas por Lowry, y es que, como comentan Ortiz y Pi-queras (1995)

“Las posibilidades ofrecidas por la obra plástica para expresar el dramatismo del tema permiten, desde propuestas cinematográficas muy diferentes, conseguir películas cuya estética se define por la de la época, o por la del pintor y su obra. La incorporación de una serie de cuadros, casi siempre los más famosos del artista -aquellos que el espectador puede reconocer-, al transcurso narrativo de la película, viene a coincidir con un momento álgido, de exaltación del universo figurativo del pintor relacionado con diversos tópicos de su vida”.

2.3. Flashback. El presente a la luz de recuerdos pasados

El tercero de los métodos utilizados en *Mrs. Lowry & Son* es el flashback. El objetivo es explicar el presente a través del pasado, establecer una relación directa entre una situación anterior (causa) y una obra del presente (su consecuencia). Así sucede, por ejemplo, cuando el pintor comenta con su madre un cuadro donde aparecen varios veleros en el puerto. Ambos se encuentran en el dormitorio de

ella, en la década de 1930 (tiempo presente del filme). Ella sostiene el cuadro y afirma con tono nostálgico cuánto le gusta aquel cuadro, pues le recuerda un día fabuloso que pasaron en la playa cuando su hijo era pequeño.



Figura 3.



Figura 4.

Las palabras de la madre vienen refrendadas por un cambio en las imágenes, por lo cual contemplamos a mujer joven con un niño de la mano, paseando junto a la orilla del mar. Brevemente, la narración nos ha trasladado a un tiempo pasado, a fin de que comprendamos qué sienten la señora y su hijo cuando contemplan

aquel cuadro. De lo cual se deduce también qué motivó a Mr. Lowry a pintarlo.

2.4. Un personaje como némesis

En el caso anterior, dejando de lado la técnica narrativa del flashback, la madre de Lowry compartía con él su gusto por el cuadro del velero, así como el grato recuerdo de un paseo por la orilla del mar. En esta ocasión, nos referimos a otras escenas en las cuales queda manifiesto, a través del diálogo, que poseen diferentes gustos artísticos. El proceso creativo del pintor se intenta demostrar por vía del guion, del diálogo, por contraposición a las palabras de su madre.



Figura 5.

En la medida en que el espectador asume los gustos de ella, también debe entender los gustos de Lowry. Ante las críticas de su madre, Lowry se defiende y explica por qué pinta lo que pinta. Por tanto, el protagonista no se dirige directamente al espectador, sino indirectamente, en la medida en que se explica ante otro personaje.

3. Il peccatto

Pasemos a continuación a analizar *Il peccatto*, biografía parcial de Miguel Ángel Buonarroti, dirigida por Andrei Konchalovsky y estrenada en el 2019. Abarca un período aproximado entre 1505 y 1515, el final del papado de Julio II y el inicio del de León X. Realmente, cuanto más se realza de Miguel Ángel en el filme es su faceta escultórica, pues le vemos modelando sepulcros, el Moisés y extrayendo mármol de Carrara. El ámbito pictórico ocupa un papel menor en la película, pues tan solo le vemos pintando los frescos de la Capilla Sixtina. Y respecto a la arquitectura, tampoco resulta especialmente relevante, pues tan solo hay referencias a las fachadas y a diseños arquitectónicos de palacios.

A la hora de aproximarnos al proceso creativo de Miguel Ángel, resulta muy significativa la sociabilidad del personaje: se nos muestra como alguien acostumbrado a conocer y tratar a muy diferentes personajes, en ocasiones sumido en el ajetreo y el caos de la cantera y de las ciudades, con un carácter agrio que comúnmente le lleva a discutir; pero que, en esas circunstancias, es capaz de detenerse y contemplar cuanto observa, es capaz de aislarse y adentrarse en complejo mundo interior.

En este sentido, mantiene una línea continuista con la anterior película biográfica del artista, *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965). Para Camare-ro (2009),

Buonarroti es, según la película, un personaje extraño, algo soberbio, bastante arrogante y muy insatisfecho, que se exige mucho a sí mismo y que está obsesionado, día y noche, con crear. Son los rasgos definatorios del genio. Todo se justifica en aras de la creación y del resultado final: la obra de arte.

3.1. La puesta en escena

A lo largo de la película, la elección del tipo de plano, la decoración, la fotografía y la disposición de los objetos son utilizados para evocar la inspiración y el proceso creativo del protagonista. En ausencia de diálogos, la sola imagen, detenida un tiempo significativo, es suficiente para dar a entender al espectador cuanto (posiblemente) sucediese en la mente del artista.



Figura 6.

Uno de los ejemplos acontece en la ciudad de Florencia. El protagonista deambula solo por las calles, y de repente se detiene frente a una estatua. El plano general muestra destrucción, un mundo donde reina el caos. La fotografía, grisácea y oscura, también refleja las sombras de este mundo. Un ahorcado, colgado de una ventana, incluye la presencia de la muerte. Pero lo significativo se sitúa en el centro de la imagen: una escultura, el arte. En medio de ese mundo desolado, Miguel Ángel es capaz de situar el arte como eje vertebrador de su vida, y es capaz de admirar la belleza entre tanta barbarie.

3.2. La belleza ordinaria traspasada a lo extraordinario

De manera muy parecida a la situación anterior, otro tipo de escenas dan cuenta de esa capacidad de observación de Miguel Ángel. Este ejemplo no acontece en la tranquilidad de unas calles vacías, sino en el ajetreo y el ruido del trabajo en la cantera de mármol. Mientras unos pican piedra, otros gritan y unos terceros bromean corriendo y persiguiéndose, Miguel Ángel repara en una joven que duerme apoyada en un bloque de mármol.



Figura 7.

El ruido cesa, el artista la observa y con él la observa el espectador. No es necesario advertir que Miguel Ángel está estudiando su rostro, que pretende registrarlo y que lo recreará en una de sus esculturas. El espectador lo infiere. De nuevo, en ausencia de diálogo, una sola imagen es suficiente para recrear cómo el artista admira la belleza ordinaria de una campesina en medio del bullicio, y cómo posteriormente será capaz de trasladar ese rostro a una escultura extraordinaria.

3.3. Referentes artísticos del protagonista

Este punto contrasta con el tono dramático y cargado de realismo que desprende casi todo el relato. Aunque la cámara repare en la mugre y la suciedad de las ciudades renacentistas, aunque se muestre al Papa lavándose los pies y aunque los bloques de mármol se deslicen muy lentamente, aún hay espacio para una suerte de realismo mágico. En concreto, Dante visita a Miguel Ángel.



Figura 8.

Es conocida la admiración de Miguel Ángel hacia el escritor de *La Divina Comedia*, y esta admiración queda plasmada en el relato. Miguel Ángel recita sus versos mientras camina, ejemplares de *La Divina Comedia* circulan por las manos de sus aprendices, él visita con suma ilusión la habitación donde este estuvo y, finalmente, se le aparece para mantener un breve diálogo. Miguel Ángel confiesa: “estoy perdido, no conozco el camino”, una declaración suficiente para reafirmar a Dante en su papel de maestro, de guía hacia el cielo.

3.4. El diálogo y el misterio

Para concluir los recursos filmicos utilizados por *Il peccato*, nos referiremos ahora a los diálogos. En una escena en su taller, por la noche, Miguel Ángel mantiene una breve conversación con el Papa Julio II, quien ha ido a visitarle para ver el avance de sus trabajos. El artista se sincera e intenta explicar al pontífice cómo es su proceso creativo.



Figura 9.

Sin embargo, tras las palabras de Miguel Ángel, ni el Papa ni el espectador han recibido una respuesta acerca de cómo es ese proceso creativo. Miguel Ángel es consciente de la irracionalidad de la producción artística, de su fugacidad, de la dificultad para basarla en motivos racionales y para traducirla en palabras. Por eso, el diálogo no tiene una función explicativa, sino sugerente, evocadora. La conversación no racionaliza su proceso artístico, no relaciona una causa con su consecuencia, sino que lo envuelve en el misterio.

4. *Helene*

Finalmente, analizaremos los recursos filmicos de *Helene*, biografía filmica parcial de la pintora Helene Schjerfbeck. En concreto, narra un período enmarcado en la época de entreguerras, en la Finlandia inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial. En ese marco, la protagonista vive con su madre y su hermano en el ámbito rural, donde desarrolla su faceta artística. Aunque la pintora ya había despuntado a principios del siglo XX (recibiendo una sólida formación académica a finales del XIX), el relato filmico plantea que es a partir de entonces cuando entra en contacto con marchantes de arte y poco a poco inicia sus exposiciones. A diferencia de las dos películas anteriores, en esta ocasión el componente romántico está presente en la historia, dado el enamoramiento no correspondido de la pintora hacia Einar Reuter.

Helene pintó fundamentalmente retratos, paisajes y naturaleza muerta. Inicia-

da en un estilo modernista, desembocó en el naturalismo y en una pintura cada vez cargada de mayor subjetividad, donde imperó una manera muy particular de retratar.

Este filme comparte rasgos de las dos películas anteriores en la manera de mostrar cómo pudo ser su proceso creativo, a la vez que añade también otros recursos únicos.

4.1. La entrevista

La película se inicia con la escena de una entrevista a Helene. El plano fijo no permite entrever quién la entrevista, supuestamente un periodista, pero ya es una señal de que no importa nada quién efectúa las preguntas. Quien importa es la pintora, situada en el centro del encuadre. De este modo, se utiliza el diálogo, en forma de entrevista (seria, por tanto, sin espontaneidad) para posibilitar que la voz de Helene Schjerfbeck se dirija al espectador.



Figura 10.

No obstante, tanto el entrevistador como el espectador salen perplejos cuando finaliza la escena, porque la pintora no ha respondido. Primero, ha señalado que sus palabras se podrían malinterpretar. Después, ha respondido con un silencio ante el interrogante de por qué una mujer pinta lo que pinta. Nos topamos nuevamente con el misterio, no es sencillo racionalizar las motivaciones de Helene Sch-

jerfbeck.

4.2. La puesta en escena

Más adelante, también la puesta en escena transmite información al espectador acerca de las motivaciones de la protagonista. El decorado, la elección del encuadre y la disposición del mobiliario resultan imprescindibles para dar cierta visibilidad a cuanto discurre por la mente de la artista.



Figura 11.

Como observamos en la Figura, ella está situada en el umbral, entre dos espacios. En una escena anterior, su madre la ha reprendido por desatender las labores domésticas, por no ceñirse a la atención de la casa en vez de dedicarse a pintar en su taller. En la Figura vemos, a un lado, la cocina, en tono frío. Al fondo del espacio, en profundidad, el taller, por donde entra la luz. La protagonista ha dudado acerca de qué decisión tomar, y está ubicada en el umbral, entre ambos espacios, pero sus pasos se dirigen hacia el taller, dejando atrás la cocina. Ha optado.

4.3. El espejo y la identidad

Además de retratos, paisajes y bodegones, Helene Schjerfbeck cultivó el autorretrato: un género pictórico complejo, difícilmente de resultado satisfactorio para el

artista. En repetidas ocasiones, el filme nos muestra a la protagonista intentando retratarse.



Figura 12.

Y en repetidas ocasiones (como es el caso de la Figura 12), la cámara enfoca al espejo. Un objeto de marcado simbolismo. Sin necesidad de convertir en palabras la frustración de la pintora, los planos nos transmiten la obsesión por su identidad, la dualidad entre ella y su reflejo, la dificultad por atrapar esa imagen y encerrarla en el lienzo. En el ejemplo que nos ocupa, además, situándose el espejo en contrapicado: la Helene auténtica se siente inferior ante su imagen, la cual admira, pero permanece inalcanzable.

4.4. Otros objetos

Por último, debemos citar otro par de objetos que adquieren una función simbólica durante el relato, también con la finalidad de dar cuenta del proceso creativo de Helene Schjerfbeck.

Una ocasión que sirve de ejemplo es el primer plano de una manzana (Figura 13). Helene y Einar han ido al mercado en busca de una manzana para pintar un bodegón, y después de tres horas todavía no ha encontrado la manzana ideal. Varias veces Helene coge una con la mano, pero de nuevo la deja en la cesta. El espectador lo ve a través de un plano general, permaneciendo lejana la manzana.



Figura 13.

Cuando ella da con la manzana ideal, Einar la agarra firmemente. Entonces la cámara enfoca en primer plano. Porque Helene no solo ha encontrado una manzana física, sino que también la ha aprehendido. No solo es dueña del objeto, sino también de su imagen, pues esta ya se ha manifestado visiblemente en su imaginación y por eso puede ser pintada. Por ese motivo, la escena siguiente nos traslada a su taller, al lienzo. La manzana, con ese primer plano, no solo es dominada físicamente, sino también mentalmente. Bonitzer (2007) describe cómo el primer plano violenta, pues fuerza al espectador no a ver, sino a fijarse en una realidad, siendo “una tragedia en sí mismo”.

De modo inverso sucede con una rosa. Al comienzo del relato, ella se propone pintar una rosa, pero no es capaz. Según un pintor del romanticismo alemán, Pepe: “El paisaje... debería cumplir la premisa de que las personas se vieran a sí mismas, sus propiedades y sus pasiones, en todas las flores y las plantas y en todos los fenómenos naturales” (Rosemblum, 1997).

Conforme avanza la trama, esta flor se halla presente en algunos momentos en que Helene y Einar están juntos. Cuando su ruptura se ha consumado, ella se propone nuevamente pintar una rosa (Figura 14).



Figura 14.

Ella la observa detenidamente y la cámara pasa a enfocarla en primer plano. Sin embargo, la cámara nos devuelve al plano general y ella no culmina su proyecto de retratar aquella flor. De la misma manera que se enamoró, pero no gozó del amor de Einar, también se le escapa la imagen de la rosa. Aunque por momentos pueda contemplar esa belleza en primer plano, la realidad la devuelve al plano general, no puede aprehender ni dominar la rosa.

5. Conclusiones

Finalizado este recorrido por las tres películas y los métodos que utilizan para recrear el proceso creativo de un artista, estamos en condiciones de ofrecer algunas conclusiones después de comparar los distintos métodos.

Así, consideramos que basar la transmisión del proceso creativo a partir del encuadre, el plano cinematográfico y la puesta en escena ofrece una mayor riqueza y genera mayor impacto en el espectador que el diálogo explicativo.

Los mecanismos visuales, bien por el mantenimiento de un plano fijo general, bien por la decisión de enfocar una determinada realidad, resultan más efectivos que la pretensión de emitir información a través del sonido, sea mediante la voz en off, sea mediante un diálogo entre dos personajes. De este modo, las propuestas de *Il peccato* y *Helene* parecen más atractivas que la de *Mrs. Lowry & Son*.

Unido a ello, también parece más interesante la decisión de admitir la imposibilidad de acceder al proceso creativo de un artista. Poner en boca del protagonista palabras que reconocen el desconocimiento de sí mismo, que plantean más interrogantes y respuestas y que sugieren y evocan más que responden parece también más efectivo que el intento de racionalizar esta realidad.

Lo implícito genera mayor impacto que lo explícito, sugerir es más efectivo que mostrar. Aprovechar las herramientas del cine que, precisamente, lo aproximan más a las artes visuales (la imagen, el plano) logra un efecto más destacado que recurrir al diálogo o al sonido (más teatral que cinematográfico).

6. Bibliografía

- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Santiago Arcos.
- Camarero, G. (2009). *Pintores en el cine*. Ediciones JC Clementine.
- Cerrato, R. (2009). *Cine y pintura*. Ediciones JC Clementine.
- Monterde, J.E. (1986). *Cine historia y enseñanza*. Laia.
- Ortiz, A., Piqueras, M. J. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual* Paidós.
- Rosemblum, R. (1997). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza.

*El espacio del otro en la fotografía de nada*¹⁰⁸

Elena Valero Izquierdo

(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Nada, la adaptación cinematográfica que Edgar Neville hace de la obra homónima de Carmen Laforet, presenta el ambiente de miseria, adusto y despiadado de la Barcelona de Posguerra que, como ya ocurriera en “Metrópolis” de Fritz Lang (1927), vive a la sombra de la despreocupada burguesía de la época.

El análisis de las técnicas fotográficas, adoptadas del expresionismo alemán y empleadas por Manuel Berenguer en el film, permite establecer la frontera entre estas dos clases sociales y por ende conocer la inestabilidad individual a la que se ven abocados los personajes que pueblan sus escenas. De ahí que el interés de la presente comunicación se halle en poner de manifiesto la importancia de la técnica fotográfica y en descubrir con qué instrumentos cuenta el director de fotografía para dotar de sentido a las imágenes que posibilitan al espectador establecer una relación entre el contexto del film y el contexto social de la época en que este se desarrolla. Y, en el caso que nos ocupa, como las diferencias sociales condicionan el yo de los personajes.

Esta frontera, y el reconocimiento del sí mismo al que llegarán los protagonistas de *Nada* mediante el enfrentamiento con los otros, se hará posible gracias a los cambios de luz que consiguen proyectar unas sombras profundas que serán las que determinen la esencia de los personajes. Unas figuras contrapuestas que, confrontadas a lo largo de toda la cinta, consiguen dar sentido a su entorno, a sus circunstancias.

Es por tanto a través una valoración de la técnica lumínica utilizada por Berenguer en el rodaje del film, como quedará definido el carácter de los personajes. Unas técnicas fotográficas que, unidas a los decorados abigarrados, los espacios

¹⁰⁸ Parte del contenido de esta comunicación está incluido, y puede verse ampliado, en la tesis doctoral defendida por la autora bajo el título “La dirección de fotografía en el cine español (1940-1960). La obra de Juan Mariné”.

angostos y los techos bajos, revelarán la deprimente atmósfera en la que viven los habitantes de la casa de la calle de Aribau.

Palabras clave: fotografía cinematográfica, expresionismo, iluminación, imagen narrativa, frontera, clase social, individuo.

3. Introducción

La dirección de fotografía, y el trabajo de sus operadores, está influenciada a lo largo del tiempo por diferentes corrientes estilísticas. Por las técnicas fotográficas empleadas en el rodaje de sus films, y por la función que desempeñan los directores de fotografía de la época, el cine español de los años 40 es un ejemplo de ello.

La presente comunicación tiene varios propósitos, por una parte, analizar el expresionismo cinematográfico alemán, observando sus técnicas y las características de sus films. Por otra, establecer la influencia que este movimiento ejerce en el cine español de la década de los 40 y en sus operadores.

Poniendo el foco de la investigación en la figura de Manuel Berenguer y su trabajo de fotografía en la película *Nada* (1942) de Edgar Neville, se descubrirá, a través de dicha fotografía, las técnicas empleadas, el uso de la luz, etc., la inestabilidad individual a la que se ven abocados los personajes que pueblan sus escenas y el reconocimiento del sí mismo al que llegarán mediante el enfrentamiento con el otro. En definitiva, como la imagen compone un relato y hace al público partícipe de la realidad en la que viven los protagonistas.

Por lo tanto, el estudio se centra en los siguientes puntos:

- Análisis del expresionismo alemán.
- Análisis del trabajo del director de fotografía en el cine español de los años 40. Sus influencias y técnicas empleadas.
- Identificación de las funciones del director de fotografía.
- Identificación de los principales representantes de esta disciplina en el cine de posguerra.
- Estudio de la técnica fotográfica de Manuel Berenguer en *Nada*.

Para cumplir con estos objetivos, es necesario el uso de bibliografía especializada, obtenida tras la consulta de diferentes catálogos como DIALNET, Biblioteca UCM o BNE. También la utilización de material audiovisual, al que se accede por medio de plataformas digitales como Filmin, FlixOlé y RTVE a la carta, entre otros, y por el archivo personal de la autora de este texto. En cuanto al material fotográfico que sirve para ilustrar esta comunicación, se acude de nuevo al archivo personal de la autora y se incluyen fotogramas de las cintas visionadas.

Como breve estado de la cuestión, constatar que existen numerosos escritos sobre las técnicas empleadas por los directores de fotografía, al igual que también hay abundante bibliografía sobre la corriente expresionista. No así para el estudio de la figura del director de fotografía, para lo que hay que remitirse a entrevistas en las que cuentan sus experiencias, influencias, gustos, etc. (Valero, 2020)

La comunicación se organiza en 6 capítulos, siendo el primero de ellos el que corresponde a la introducción.

El segundo capítulo se centra en el análisis del expresionismo alemán.

El capítulo tercero analiza la dirección de fotografía en el cine español de posguerra y la figura del director de fotografía, dedicando especial atención a Manuel Berenguer.

El cuarto capítulo está dedicado al estudio del film *Nada* y al trabajo que el anteriormente mencionado Berenguer realiza en él.

El capítulo quinto recae en las conclusiones obtenidas tras el estudio. Y la comunicación se cierra con el capítulo correspondiente a la bibliografía y demás fuentes consultadas.

4. El expresionismo alemán

Como anticipa Brockmann al comienzo de su obra *A critical history of german film* (Brockmann, 2010) “el cine alemán constituye una de las tradiciones cinematográficas más importantes del mundo, con películas como *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene o *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang que constituyen una obra única, parte del patrimonio fundamental del cine mundial, sin el cual la historia del cine sería más pobre”.

Esto aporta una idea de la importancia que tendrá la influencia del expresionismo alemán en el trabajo de los directores de fotografía del cine español de los años 40. Como sus técnicas cinematográficas -claroscuros, picados y contrapicados-, contribuirán de manera clara en la cinematografía del cine español de posguerra procurando unos films sobrios visual y estilísticamente que, al igual que ocurre en los años 20 en Alemania, reflejan la realidad por la que atraviesa el país en ese momento concreto.

Podemos definir el expresionismo como el tipo de arte que no busca mostrar lo que sucede en el exterior sino expresar lo que ocurre en el interior de la psique de un individuo. Por lo tanto, lo que el expresionismo cinematográfico hace es una disección psicológica de los personajes, exhibiendo a unos seres atormentados y enigmáticos.

Se caracterizó, particularmente, por el claroscuro, por conjuntos irregulares y extraños que reflejan los tormentos del alma humana (Valero, 2020). No olvidemos que esta corriente estilística, el llamado “cine de Weimar”, surgió tras el fin

de la Gran Guerra, así pues, está directamente relacionado con los acontecimientos económicos y políticos por los que atraviesa Alemania, y de alguna manera trata de plasmar el sentir de la población. Es un cine de sentimientos y emociones donde este universo inestable se representa por medio del uso de la luz. Esto es, todo el contenido psíquico de una escena se revelará gracias a una luz, a una sombra o a un contorno luminoso (Lotte, 1988). La luz, por tanto, como elemento creador de la atmósfera y el espacio.

La luz aparecerá como la pieza clave en estas producciones cinematográficas, será parte activa en el drama de los protagonistas. Un choque de luces y sombras para crear el ambiente en que se mueven los personajes y que denota su verdadera realidad. Como expondrá Deleuze en su obra *Cine I. Bergson y las imágenes* (Deleuze, 2009) “el expresionismo juega con todo un registro intensivo de la luminosidad. Un tratamiento intensivo del rostro en las relaciones de intensidad entre la sombra y la luz”.

Una iluminación que no está dejada al azar, sino que parte de un principio armónico. Recordemos que el expresionismo cinematográfico llega de la mano de la pintura que, aun representando una imagen distorsionada y deformada de la realidad, necesita de cierta composición para dar sentido a la obra de arte.

Pero no sólo los personajes, los espacios y los objetos son importantes también para describir la situación de estos individuos. Unos objetos que, de nuevo por efecto de la luz, se deforman para representar el ambiente de pesadilla en el que se mueven los protagonistas y que de alguna forma también tienen reservado un papel dramático en el relato por su carga simbólica (Lotte, 1988).

Otra de las características del expresionismo será entonces la integración de la fotografía en el proyecto de puesta de escena. La iluminación quedará perfectamente coordinada con el trabajo de decoración de los films, con lo que se hará patente la importancia del decorado en el proyecto y de qué manera este influye en el operador a la hora de optar por un tipo de iluminación u otro (Llinas, 1989).

De modo que, la imagen expresionista se hará visible a través de los fuertes contrastes lumínicos que serán el reflejo de la sociedad de entreguerras.



Figura 1. Fotograma del film *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene

Son numerosos los films rodados a lo largo de esta época, pero si hubiera que destacar alguno por encima del resto ese sería *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene.

Considerado el film más representativo del expresionismo alemán por cuanto que encarna todas sus características -trabajo de estudio, cuidada fotografía-, presenta un fiel retrato de la sociedad alemana de entreguerras al que se llega por medio de la atormentada mente de su protagonista. En una suerte de metáfora, Caligari, personifica la situación del pueblo alemán, donde se ven representados todos sus actores -el desolado y oprimido pueblo, sus gobernantes e incluso, el anticipo del horror que el ascenso del nazismo traerá consigo-.

Un excelente trabajo de contrastes lumínicos -luces y sombras- que habita todo el film y que sirven para delimitar la fina línea entre la locura y la cordura de sus personajes.

Tras todo esto, no es atrevido decir que, *El gabinete del Dr. Caligari* es una de las películas con mayor componente emocional y psicológico de la historia del cine alemán.

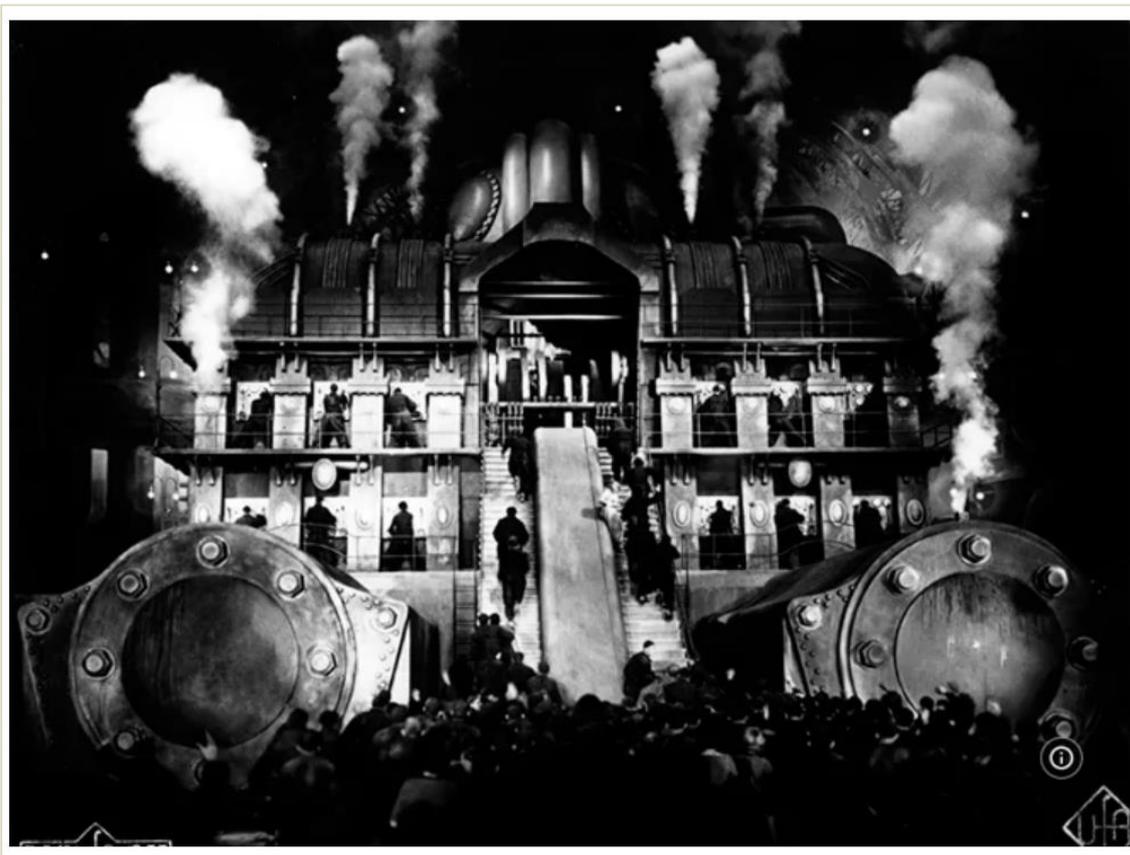


Figura 2. Fotograma del film *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang

Otro de los ejemplos más significativos de este expresionismo, perteneciente ya al segundo periodo del que hemos denominado como “cine de Weimar” (1924-1929)¹⁰⁹ es *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang.

Metrópolis presenta los recursos creativos y técnicas cinematográficas propias del cine alemán de la época para mostrar una visión oscura del futuro. Aunque de

¹⁰⁹ La República de Weimar puede dividirse en tres periodos diferentes. Un primer periodo, 1918-1923, marcado por el fin de la Gran Guerra (I Guerra Mundial). El segundo periodo, 1924-1929, época de cierta estabilidad económica y política en Alemania. Y el tercer y último periodo, 1929-1933, en el que Alemania se hunde de nuevo en un caos económico y político y que acaba con el nombramiento de Hitler como Canciller del *Reich* a finales de enero de 1933.

forma diferente a Caligari, pone de manifiesto el sufrimiento del pueblo alemán, dejando muy claras las diferencias de clase -los obreros y los poderosos-.

De nuevo contamos con una carga emocional y psicológica, aunque en esta ocasión el expresionismo las revele desde un prisma diferente. Serán los elementos arquitectónicos, muy distintos según se trate de la ciudad subterránea o de la superficie, presentes en el film los que establezcan esta división social. Una arquitectura expuesta a través de los encuadres y los juegos de luces y sombras que ya se apreciaban en *El gabinete del Dr. Caligari*.

Por lo tanto, dos versiones diferentes de un mismo estilo cinematográfico cuyo fin es descubrir la realidad de una sociedad y la situación por la que atraviesan sus habitantes.

5. La dirección de fotografía en el cine español de posguerra (1939-1950).

El cine cuenta historias a través de las imágenes y será el director de fotografía quien lo haga posible. Dispondremos entonces que la dirección de fotografía es aquella disciplina encargada del aspecto visual de una película que debe conciliar la técnica y estética del film (Valero, 2020). Una disciplina que evoluciona y avanza junto con la historia.

Es indiscutible la influencia que tiene en las producciones cinematográficas la situación social, económica y política por la que atraviesa el país en ese momento, y por ende los cambios que la dirección de fotografía, como parte esencial en un rodaje, experimenta. Cambios en su técnica, materiales, etc.

La dirección de fotografía es una labor compleja que depende de diversos factores que determinarán tanto la iluminación como las localizaciones, el tipo de película, de cámaras, los decorados y el vestuario, entre otros aspectos. Es aprendizaje continuo, experimentación, técnica, dominio de la cámara y la luz, elementos fundamentales e inseparables para la buena ejecución del trabajo. (Valero, 2020)

3.1 El director de fotografía

Es fundamental entender que el cine es un todo en el que se debe trabajar de manera coordinada y conjunta. De ahí que, en pos de conseguir las mejores imágenes posibles, se establezca una estrecha relación entre el director y el director de fotografía.

Este último, juega un papel fundamental en una producción y su labor creativa es primordial a la hora de conseguir la máxima expresividad en la obra cinematográfica.

Su principal trabajo es, como propone Wheeler en su obra *Practical Cinematography* (Wheeler, 2015) “el de crear el ambiente visual de la película a lo que llega mediante el uso y control de la luz, realizar a través de la luz los deseos del director”.

Otro de sus cometidos es la composición. Al igual que en una pintura los objetos deben estar colocados de una forma armónica para que la obra de arte resulte bella y provoque en el espectador una sucesión de emociones, en una película la imagen también debe dotarse de significado, lo que se consigue por medio de los encuadres que presentarán la acción y dejarán al descubierto los sentimientos y emociones de los protagonistas para que el público se identifique con la historia. Por tanto, el director de fotografía tendrá que ocuparse tanto de la luz que ilumina las escenas, como de la estructura de los objetos y personajes, para lo que debe vincular su trabajo con el del resto del equipo de rodaje (decoradores, vestuario, maquillaje).

Es entonces su conocimiento de la luz y el uso de los diferentes materiales lo que le permite dar significado a aquello que se quiere contar y, de esta forma, permitir al espectador que tome conciencia de lo que está viendo (Valero, 2020). Por lo tanto, su principal función es que las imágenes cobren sentido, que conformen una historia en la que el espectador se involucre, se identifique con los personajes y pase a formar parte del relato.

De manera que la luz será el elemento vertebrador y la materia principal que cultivará el operador para dar vida al espacio y los objetos (Bernal, 2003).

3.2 Directores de fotografía en el cine español de posguerra. Manuel Berenguer

Fundamentada la autoridad del director de fotografía, y la importancia de su función en una producción cinematográfica, centramos el análisis en los que fueran principales representantes de esta disciplina durante la década de los 40 prestando especial atención a la figura de Manuel Berenguer.

Transcurren los años 40 y en España trabajan aquellos operadores alemanes que, con motivo del ascenso del nazismo en Europa, se vieron obligados a emigrar. Profesionales que traen consigo los métodos y propuestas estéticas del expresionismo alemán. Además, la adopción del modelo de producción ameri-

cano¹¹⁰ por parte de productoras de renombre como CIFESA, implicará que se constituyan grandes equipos de rodaje.

Los camarógrafos referenciados en este apartado formaron en su día parte de aquellos equipos. Directores de la talla de Alfredo Fraile, José Fernández Aguayo o Manuel Berenguer, que entraron en la industria cinematográfica procedentes de la fotografía y que, de la mano de esos operadores exiliados, adquirieron los conocimientos que más tarde les harían ser considerados arquetipos de la dirección de fotografía del cine español.

Una de las primeras enseñanzas que obtendrán será la del uso de la luz como pieza fundamental para la construcción del relato.

Si hay un género predominante en la cinematografía española de los años 40 ese será el drama. Películas en las que las sombras cobrarán una importancia capital en tanto en cuanto se erigen como un elemento expresivo e imprescindible en la narración (Valero, 2020), y que se obtienen por el uso del claroscuro, entendiéndose por tal la técnica lumínica aprehendida del expresionismo alemán y traída a España de la mano de operadores como Enrique Guerner, fuente de la que beberán los directores de fotografía anteriormente mencionados.

Fraile defenderá el cine de contrastes, fuertes blancos y negros para crear la atmósfera más apropiada y acorde con la narración.

110 Se trata del llamado sistema de estudios que consiste en trabajar siempre con los mismos equipos, por lo que se puede hablar entonces de plantillas de personal de rodaje, es decir que todo el equipo, incluso los actores, está contratado. Esto hace que no sea raro ver que la filmografía española de los años 40 cuenta siempre con los mismos nombres, tanto por lo que se refiere a los directores como al resto del equipo técnico (Valero, 2017).

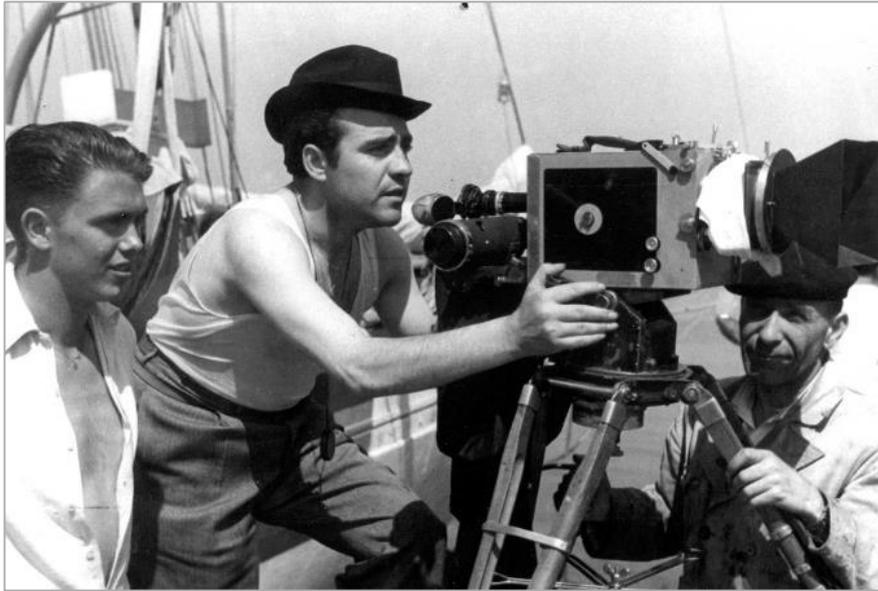


Figura. 3 Alfredo Fraile, manejando la cámara, en el rodaje de Siempre mujeres (1942) del director Carlos Arévalo. Fuente: Archivo personal Juan Mariné Figura

Por su parte, José F. Aguayo abogará por una fotografía realista y su trabajo se caracterizará por la cuidada iluminación del rostro de los personajes que variará en función de lo que estos quieran expresar.



Figura 4. José F. Aguayo. Fuente: Academia de Cine

Centrémonos en Manuel Berenguer quien, a diferencia de sus compañeros de profesión, se formaría directamente en Alemania, por lo tanto, se sumergirá de lleno en las técnicas del expresionismo cinematográfico alemán.

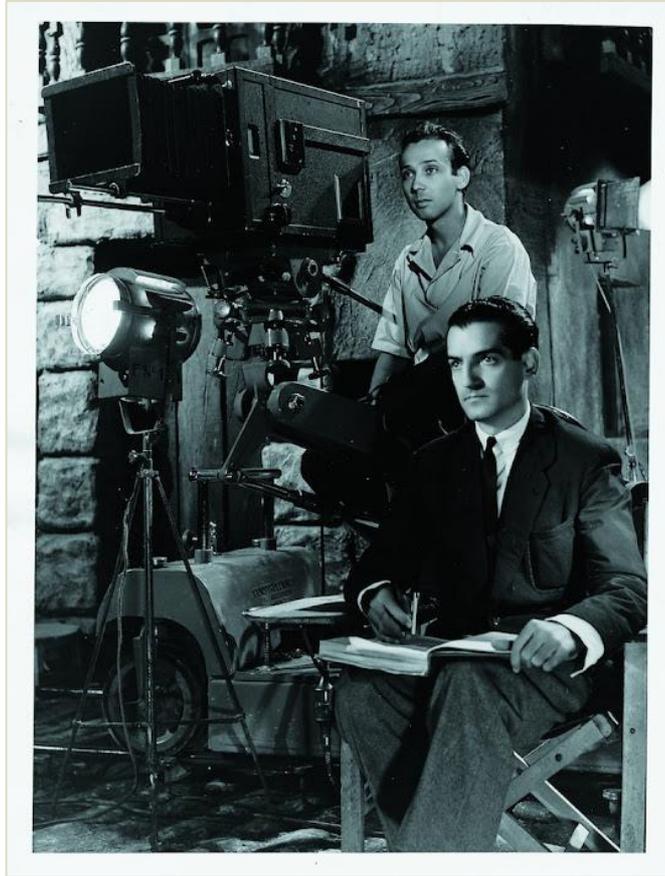


Figura 5. Manuel Berenguer sentado tras la cámara en el rodaje de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947) del director Arturo Ruíz Castillo también es esta imagen. Fuente: Archivo Fundación AGR

Como ya se ha comentado, una de las características del expresionismo es la integración de la fotografía en el proyecto de la puesta en escena. Por esta razón, y dada su formación, Berenguer defenderá una fotografía que contribuya activamente en la puesta en escena del film (Valero, 2020) y donde los espacios y los objetos serán tan importantes como la luz para representar la acción. Esto se verá más adelante, con el análisis del trabajo de fotografía que este operador realiza en

el rodaje de *Nada* (1947) de Edgar Neville, donde se aprecia el estilo refinado del claroscuro centroeuropeo (Labanyi & Zunzunegui, 2009). Un trabajo en el que no sólo se nota la influencia alemana, sino también la de uno de los más destacados operadores americanos del momento, Stanley Cortez, de quién adoptará técnicas utilizadas por este en el rodaje del film *The magnificent Ambersons* (1942) dirigida por Orson Welles y traducida para su estreno en España como *El cuarto mandamiento*. Técnicas que, por otra parte, ya fueron aplicadas por Gregg Toland en la cinta *Ciudadano Kane* (1941) también de Orson Welles.

6. El espacio del otro en la fotografía de Nada

4.1 El encuentro con el otro

Nada, la adaptación cinematográfica que Edgar Neville hace de la obra de Carmen Laforet, ofrece una visión de la vida en la sociedad de posguerra española en la que todos los personajes tratan de sobrevivir. Una sociedad oscura y desconsolada sobre la que aún pesa el recuerdo de la guerra pasada (Valero, 2020) y de la que son víctimas los habitantes de la casa de la calle de Aribau.

Cuando Andrea, una mujer joven que lo único que tiene son sueños e ilusiones respecto a su vida futura, entra por primera vez en esa casa, es consciente de forma inmediata del cambio que este viaje supondrá en su vida. Un viaje de autoconocimiento y afirmación de su propia identidad. Y será la imposibilidad de identificación con los miembros de su familia lo que le permita reconocerse como sujeto y dar sentido a su propia existencia.

Andrea es víctima de las circunstancias en las que vive atrapada, entendiendo por tal todo lo que la rodea, el espacio que habita. Por lo tanto, es ella y su medio, es decir, no puede separar el entorno en el que vive de su yo porque todo forma un conjunto. Las circunstancias, lo que envuelve su vida, es algo que también tiene valor porque es a lo que ella le va a dar sentido. Su vida está limitada. Se encuentra en un ambiente que le marca unos límites y por lo tanto es a esos mismos límites a los que tiene que dar un significado, porque cuando lo haga empezará a ser consciente de su propia vida y salvando su circunstancia, su entorno, se salvará a ella misma. Está siendo consciente de su propia vida y puede explicarla¹¹¹.

¹¹¹ En 1914 Ortega y Gasset en su libro “Meditaciones del Quijote” (Ortega y Gasset, 2005) escribía la célebre frase “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” con la que explica el acercamiento a la realidad personal de cada uno a través del acercamiento a las realidades de lo otro, del entorno. El Yo como sujeto activo frente

Andrea es diferente a su familia y se haya en un espacio en el que no encaja y que abomina, pero será precisamente el encuentro con los otros lo que la lleve a su propio conocimiento. Sartre (Sartre, 1999) dirá:

Cuando el hombre está contemplado por otro se siente objetivado y niega su propia libertad. Se siente obligado a reconocer al otro como superior.

Es en este punto donde Andrea deberá situarse frente a su familia, donde deberá objetivar a los otros, es decir, contemplarlos y ocupar su lugar para llegar a su propio conocimiento, al conocimiento del yo. Y el telón de fondo para este encuentro con el sí mismo será la casa de la calle de Aribau. Una atmosfera negativa, un ambiente opresivo y sórdido que marca la vida de sus inquilinos. Unos seres que serán el espejo en el que Andrea se mire para poder descubrirse. La abuela, primera persona a la que ve a su llegada, es ahora un fantasma, una sombra de lo que fue. Y el recuerdo que de ella guardaba supone para nuestra protagonista el primer golpe de realidad.

La tía Angustias, su némesis, una mujer amargada y por tal motivo opresora, que le servirá como espejo en el que mirarse para descubrir lo que no quiere ser. Gloria, la mujer que por sus actitudes parece despreocupada y frívola, que sufre el maltrato de su marido y por la que Andrea siente cierta curiosidad. Su tío Juan, marido de Gloria, un hombre desquiciado por el sufrimiento padecido durante la guerra y continuamente avasallado y llevado hasta el límite por Román, un ser mezquino que se jacta del control que ejerce sobre todos y cada uno de ellos y al que Andrea le tiene cierta simpatía quizá debido a la independencia que representa al gozar de su espacio propio.

Pero no sólo su familia, también Ena, su única amiga a quien conoce en la universidad, será un punto de inflexión en el conocimiento al que Andrea llegue de sí misma. Ena, perteneciente a la burguesía Barcelonesa de la posguerra, atrae a Andrea precisamente porque en su compañía, en su ambiente, es consciente de aquello de lo que carece -buenos vestidos, comida, dinero, una posición- y a la vez desea.

El espacio en *Nada* es vital para entender la relación entre los personajes. Todo lo que acontece está significado en un espacio porque todas sus identidades están ligadas a ellos (Servodidio, 1980) -la buhardilla de Román, las escaleras, las distintas estancias de la casa, la casa de Ena, la universidad-

al mundo que le rodea y con el que debe interactuar para definirse como tal. Claro ejemplo es el caso de Andrea, quien como sujeto debe dar significado a su existencia.

4.2 La imagen fotográfica en *Nada*.

Todas estas afirmaciones quedan fundamentadas en el trabajo de fotografía que Manuel Berenguer realiza en el rodaje del film.

Andrea llega de noche a casa de su abuela, y sólo la luz de una cerilla es lo que la permite ver en la oscuridad el lugar en que se alojará a partir de entonces. El juego de sombras que procura la escasa iluminación presenta la atmósfera claustrofóbica en la que se desenvolverá de aquí en adelante. (Valero, 2020)



Figura 6. Fotograma de *Nada* (1947) de Edgar Neville

El arranque del film es ya un indicativo del cambio que sufrirá Andrea a lo largo de todo el relato. A su llegada desaparecen los recuerdos que tenía de su familia y se produce el primer encuentro con la realidad destruyendo cualquier sueño que tuviera.

Este primer encuentro con los otros es percibido por el espectador gracias a la fotografía del espacio y de los personajes. Un lugar en el que los objetos se agolpan y, por medio de la iluminación empleada, se tornan en formas oscuras y distorsionadas dando como resultado un ambiente opresivo y miserable. Esto es posible gracias a los contraluces, que hacen los espacios más pequeños, y a los clarososcuros cuyas sombras proyectan una esfera inestable. Preeminencia pues de iluminaciones contrastadas adoptadas del expresionismo cinematográfico alemán que representan el atormentado psiquismo de los personajes (Llinas, 1989)

Además, Berenguer consigue empequeñecer aún más el espacio con el uso de planos contrapicados, lo que ofrece una visión de los techos muy bajos creando el ambiente claustrofóbico que condiciona a los personajes (Valero, 2020).



Figura 7. Fotograma de Nada (1947) de Edgar Neville

Por el contrario, y para establecer las diferencias sociales que se dan entre Ena y Andrea, Berenguer opta por decorados y exteriores con luces menos contrastadas, más suaves, que no más iluminadas, y con espacios más abiertos.



Figura 8. Fotogramas de Nada (1947) de Edgar Neville

Se trata por tanto de una fotografía que participa activamente en la puesta en escena del film haciendo así al espectador participe de la psicología de los personajes y posibilitando ver como Andrea es consciente de su situación a través de la realidad y la vida de los otros. Es decir, la fotografía está en consonancia con la acción. Como dirá el propio Berenguer:

Cada escena debe tener la iluminación más apropiada al tema de la misma. Así como cada momento del guion tiene una significación determinada, la fotografía la tiene asimismo (Muñoz Suay, 1952)

De manera que, la detallada descripción que este operador hace de la casa de la calle de Aribau y de sus ocupantes es primordial para la narración. Las imágenes convertirán a los objetos en una representación de la vida de los personajes. Un ejemplo de ello es la escalera, que como ya ocurriera en *El cuarto mandamiento* (1942) de Orson Welles¹¹², se convertirá en un símbolo, el espacio que

¹¹² *El cuarto mandamiento* es la traducción que se dio en España a la película dirigida por Orson Welles para la RKO y cuyo título original era *The magnificent Ambersons*. La dirección de fotografía corrió a cargo de Stanley Cortez cuyo trabajo en el film resulta en un magnífico trabajo de iluminación y profundidad de campo casi tan reseñable como el de Greg Toland en *Citizen Kane* (1941) también dirigida por Orson Welles. En ambos

traslade al espectador de un escenario a otro mostrando las intrigas de los personajes.



Figura 9. Fotograma de El cuarto mandamiento (1942)

de Orson Welles

casos queda patente la influencia del expresionismo alemán y el uso que es este hace de las sombras como elementos expresivos.



Figura 10. Fotograma de Nada (1947) de Edgar Neville

En este punto cabe señalar, como se indicó anteriormente, que en el rodaje de *Nada* Manuel Berenguer emplea técnicas ya aplicadas por Stanley Cortez en la filmación de la mencionada *El cuarto mandamiento*. Ejemplo de ello es la utilización del gran angular que procura una gran profundidad de campo donde todos los objetos quedan perfectamente enfocados, pero cuyo uso obliga, además, a enclaustrar a los personajes en el decorado, lo que permite al público experimentar su angustia. A esto contribuyen los techos bajos que atrapan y ahogan a los sujetos.



Figura 11. Fotograma de El cuarto mandamiento (1942) de Orson Welles



Figura 12. Fotograma de Nada (1947) de Edgar Neville

Pero no es solo la configuración de los planos lo que procura esa sensación, son también las sombras, el juego de luces y sombras en los rostros de los personajes es lo que da intencionalidad a sus actos, los identifica y permite adivinar su verdadero yo, sus circunstancias.



Figura 13. Fotogramas de Nada (1947) de Edgar Neville

Por lo tanto, el vínculo entre ellos se interpreta en términos de puesta en escena. Una característica, como se ha visto en capítulos anteriores, adoptada del expresionismo alemán.

Nada presenta, a través de sus luces y sus sombras, de la negritud de sus espacios, el destino de unos personajes que viven inmersos en su propia miseria.

7. Conclusiones

Tras todo este estudio, señalaremos las siguientes conclusiones:

1. Es determinante la identificación de las técnicas de iluminación empleadas en el cine alemán de los años 20, y como a través de ellas los autores evidencian el momento político, social y económico por el que atraviesa el país.

2. Un estudio de la disciplina que constituye la dirección de fotografía establece las influencias que sobre ella han ejercido corrientes cinematográficas como el expresionismo alemán, cuyas técnicas fueron adoptadas por los operadores más relevantes del cine español de los años 40.

3. Tras la identificación de los directores de fotografía más importantes del cine español en la década que nos ocupa, se reconoce a Manuel Berenguer como un referente por su profundo conocimiento de las técnicas fotográficas, y por su excelente trabajo de fotografía en el film objeto de estudio.

4. Colegimos del análisis de *Nada* la importancia que tiene la imagen para la génesis del relato. Como la luz y la composición otorgan un propósito a la narración y hacen que ésta cobre sentido.

8. Referencias

Bibliografía

- Aguilar, S. (2021). *Sagitario films. Oro nazi para el cine español*. Valencia: Shangrila Ediciones.
- ANDREU, A. (1997). “Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea” en *Revista de Literatura*, Tomo 59 nº 118 pp. 595-605.
- BERNAL, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona: Gedisa
- BROCKMANN, S. (2010). *A Critical History of German Film*. Camden House
- CALMES, V. (2004-2006). “La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en *Nada* de Carmen Laforet” en *Tropelías: Revista de la literatura y literatura comparada*, nº 15-17 pp. 230-241.

- DELEUZE, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus
- —. (2009). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Editorial Cactus
- ELGER, D. (1991). *Expresionismo*. Alemania: Editorial Taschen Benedikt
- GARCÍA PASCUAL, R. (2004). El neorrealismo de la “Nada” de Carmen Laforet. En: *El personaje en la narrativa actual* pp. 119-127. Cádiz: Fundación Juan Goytisolo
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A.M. (1990). *Las claves del arte expresionista*. Barcelona: Planeta.
- HUESO, A.L. (1983). *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Imprenta Universitaria
- KALINAK, K. (1990). The text of music: A study of *The magnificent Ambersons* en *Revista de Cine* Vol. 27 nº 4 pp. 45-63
- LABANYI, J., ZUNZUNEGUI, S. (2009). “lo popular en el cine español durante el franquismo”, en *Desacuerdos*, Vol. 5 pp. 83-104
- LAFORET, C. (1945). *Nada*. Barcelona: Destino
- LLINÁS, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española
- LOTTE, H.E. (1988). *La pantalla demoniaca*. Madrid: Editorial Cátedra
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M.T. (1991). *El laberinto expresionista*. Madrid: Molly Editorial
- MUÑOZ SUAY, R. (1952). “La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 27, pp. 22-25.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid
- RUBIO GONZÁLEZ, S. (2005). Nosferatu y Murnau: Las influencias pictóricas. En: *Anales de historia del arte* Vol.15 pp. 297-325.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1989). Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950. En: *Directores de fotografía del cine español* pp. 57-92. Madrid: Filmoteca Española
- SANDERSON, J. (2017). Manuel Berenguer. En: *Diccionario del audiovisual valenciano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- SARTRE, J.P. (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Editorial Edhasa
- SERVODIDIO, M.D’A (1980). Spatiality in Nada en *Anales de literatura española* nº 5 pp. 57-72.
- TORRIJOS, J.M. (1999). *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada* Madrid: Ministerio de Educación y Cultura

- VALERO IZQUIERDO, E. (2020). *La dirección de fotografía en el cine español (1940-1960). La obra de Juan Mariné* (Tesis doctoral). UCM, 2020
- VARELA OLEA, M.A. (2021). El existencialismo personalista de Carmen Laforet: La mujer nueva surgida de la trilogía iniciada en Nada. En: *Revista de literatura* Vol 83 n° 165 pp. 57-92. Madrid: CSIC
- WHEELER, P. (2015). *Practical Cinematography*. Burlintong: Focal Press
- ZIEGLER DELGADO, M.M. (2014). El expresionismo alemán: Una aproximación histórica. En: *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, Vol. 19 1-12

Audiovisuales

- LANG, F. (1927). *Metrópolis*. UFA
- MURNAU, F.W. (1922). *Nosferatu*. Prana-Film GmbH
- NEVILLE, E. (1944). *La torre de los siete jorobados*. España Films
- —. (1947). *Nada*. Mercury Films
- WELLES, O. (1941) *Ciudadano Kane*. RKO
- —. (1942). *El cuarto mandamiento*. Mercury Productions
- WIENE, R. (1920). *El gabinete del Doctor Caligari*. Decla-Bioscop AG

Páginas web

- ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN. AGA. [HTTP://CULTURAYDEPORTE.GOB.ES/](http://CULTURAYDEPORTE.GOB.ES/)
- CATÁLOGO DE CINE ESPAÑOL. ICAA. [HTTP://INFOICAA.MECD.ES/](http://INFOICAA.MECD.ES/)
- FILMAFFINITY. [HTTPS://WWW.FILMAFFINITY.COM](https://WWW.FILMAFFINITY.COM)
- IMDB. [HTTPS://WWW.IMDB.COM/](https://WWW.IMDB.COM/)
- PARES. PORTAL DE ARCHIVOS ESPAÑOLES. PARES.MCU.ES

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel.

La ley eterna de la representación artística

como producto de nuestra época

Santiago González González

(Universidad Carlos III de Madrid)

En esta investigación, haré un recorrido sobre los conceptos de filosofía dentro de una obra musical, no obstante, incluiré al análisis de ciertos conceptos una ampliación hacia el campo de estudio del cine y la representación metafórica de los mismos. La humanidad, encerrada en la cotidianeidad ha establecido una serie de preceptos como cimientos de la propia estructura social. Las fronteras y la otredad establecen un cerco en el que el Ser se desarrolla y relaciona, por ello, las ideas que podremos generar en un determinado periodo de nuestra historia van a poder imbuirse gracias a su representación artística, la música o el cine permiten una reproducción concreta y contextualizada para ello; de forma inmediata la recepción de ciertos caracteres morales instruye al humano en sociedad. Lo auditivo y lo visual, en nuestro tiempo, son herramientas fundamentales para la divulgación de discursos en cuanto a la reflexión filosófica de los diálogos que puedan generarse.

Nuestra fuente principal es la canción titulada «*Arjé*», perteneciente al álbum *Alma y Hueso* (2014) del cantante, productor y escritor David Martínez Álvarez, más conocido como Rayden. A través de esta podemos estudiar ciertas concepciones del pensamiento filosófico, no de manera explícita, pero sí como un reflejo del Ser. Podríamos decir que la canción de Rayden resulta relevante por recoger metáforas hacia principios filosóficos. Con esto, pretendo plasmar y extraer todo lo que podemos conocer de los enfoques descritos en la letra hacia la metafísica, la ética y la moral, para así preguntarnos sobre el punto en el que se encuentra la humanidad.

En primer lugar, debemos hablar de la carga epistemológica que tiene el título *Arjé*, que procede del griego *ἀρχή*, significando principio u origen. Partiendo de

este término nos remontamos a conocer el pensamiento de los primeros filósofos, los presocráticos. Éstos buscaban el origen de todas las cosas, apareciendo por primera vez para dar nombre al único origen de todo, el arjé. Diferentes pensadores de la Grecia clásica anteriores a la aparición de Sócrates, Platón y Aristóteles trataron de identificarlo con un principio elemental.

En la *Metafísica* de Aristóteles podemos conocer las diferentes opciones que se fueron asociando al término. La Metafísica es una Teología natural que implica una ciencia del Ser supremo. La Metafísica está en todas partes y por ello la constituimos como la filosofía primera. Tales de Mileto será el primero en apuntar el agua como el origen. Luego, Anaximandro se opondrá a la opinión de su maestro, ya que, según el principio de causalidad proporcionada, no sería posible que el agua diese origen a cosas como el fuego, que es su contrario y lo excluye; las cosas a las que da origen el arjé ya están de alguna forma dentro del mismo, este propondrá un origen indeterminado, que no fuese concreto, introduciendo el término ápeiron, τὸ ἄπειρον (que en griego significa «sin límites», más adelante recuperaremos este término para relacionarlo con Aristóteles). Al no tratarse de algo concreto, puede contener todas las cosas, incluso sus contrarios; serlo todo y no ser ninguno. Para Anaximandro, una vez que las cosas salen del ápeiron, se cometen injusticias contrariamente, y luego retornan al mismo. “*los cuerpos homeoméricos, como el agua o el fuego, se generan y destruyen únicamente por reunión y separación, pero que en ningún otro sentido se generan o destruyen, sino que, antes bien, permanecen eternos*” (Aristóteles, *Metafísica*, 2003). Los siguientes en aportar su teoría respecto al arjé serán Anaxímenes y Diógenes, que con respecto al anterior volverán a asimilarlo como un elemento concreto, siendo este el aire. Empédocles y Jenófanes por su parte lo definirán como el elemento de la tierra. Y, por último, añadiendo este como un cuarto a los anteriores, Hipaso y Heráclito afirmarán que lo es el fuego.

Por otra parte, Aristóteles nos menciona también, que en todo este imaginario intervienen los poetas, teologizando el pensamiento del arjé, haciendo como progenitores de todo a Océano y Tetis, y diciendo que los dioses juran por el agua, la llamada «estigia». De esta forma, en un pensamiento mitológico o teológico. Podemos asociar cada uno de los elementos a Titanes primigenios. Con la Tierra tendremos a Gea, con el fuego a Hiperión, con el aire a Tifón, y los ya mencionados con el agua, Océano y Tetis.

Sin embargo, esta corriente de pensamiento naturalista llegaría a su fin con el pensamiento del filósofo Sócrates, apartando las cuestiones sobre el origen y comenzando a centrar su pensamiento en cómo vivir, acercándose mucho más a la voluntad del ser humano. Por ello, habiendo mencionado los cuatro elementos primordiales que han ido identificando al arjé en el pensamiento monista, nos enfocaremos en su intervención con el ser humano. Recordando esto, podremos pensar que el ser humano, al estar formado por los elementos mencionados en su

armonía, caeremos en la cuenta de su símil hacia la doctrina de los humores o los temperamentos hipocráticos. En la medicina de los griegos se pensaba que los seres humanos estaban formados por cuatro líquidos que se correspondían con los cuatro elementos. Los humanos tenemos diferentes proporciones de estos líquidos (krasis). Siempre hay uno de estos que predomina, y este elemento es el que determina nuestro temperamento.

- Temperamento melancólico. Tierra. Bilis negra. (Filósofo).
- Temperamento colérico. Fuego. Bilis amarilla.
- Temperamento sanguíneo. Aire. Sangre. Primavera. (Poeta).
- Temperamento flemático. Agua. Flema.

Para hablar del ser humano, debemos necesariamente hablar del Ethos, ἦθος. De alguna forma tiene que ver con el modo en que se manifiesta quién es el individuo. El ethos se relaciona con la imagen que proyecta el ser humano con sus acciones, la forma en la que se muestran las virtudes por las acciones, carácter importantísimo en el pensamiento aristotélico. En este momento nos encontramos con la ética. El ethos se opone a pathos, πάθος (las pasiones), pero las pasiones vienen del temperamento, «*krasis temperamentum*». Aristóteles introduce que la virtud es un hábito selectivo, una elección de mostrar en la ética, la intención expositiva de la apariencia. La moral tiene que ver con la costumbre, lo repetitivo. Y, de igual forma el sistema de valores que se aceptan no es el mismo en todas las sociedades y tiempos, por ello, es necesaria una cohesión para su contexto. La ética se expande de esta manera por el resto de las ramas filosóficas en tanto que estructura un pensamiento en virtud de lo que es bueno.

La *Retórica* de Aristóteles gira en torno al discurso público. En ella continuamos la idea del parecer, la imagen que se proyecta. El ethos se muestra entonces como un artificio por el que generar una imagen del individuo hacia la mejor versión de cada uno, pero no con la idea del engaño, como hablaremos más adelante. Al tratarse de un componente de hábito o costumbre, tiene que ser educado o construido con lo dado. Aristóteles y Cicerón defenderán que “no intente ser quien no es”. No se trata de la mentira, se centra en ser virtuoso a partir de aquello que ya es el sujeto. Por ello, tenemos en cuenta lo tratado con la doctrina hipocrática, cada uno de los cuatro elementos que se manifiesta en los seres humanos determina su temperamento. Aristóteles menciona la existencia de un quinto elemento, el éter o el ápeiron. La materia que crea las estrellas, sustancia divina e indestructible, una energía de cuerpos celestes que nos conecta.¹¹³ Cada individuo o sujeto posee su propia mezcla de temperamentos en sí mismo, su propia

¹¹³ Debemos mencionar que no es hasta los estudios de Einstein que se demuestra definitivamente la inexistencia de la sustancia indeterminada de los cuerpos celestes.

krasis. La forma en la que éstos se muestran dependiendo de la forma en la que los reprimes o promocionas, por esto hay que educarlos, y esa forma es en la que te muestras al otro, *ethos*. Esto se ejercita con la *héxis* (el hábito). La naturaleza y el *ethos* se pueden acercar cuando te esfuerzas en repetir una acción, hasta que se convierte en parte del individuo, la costumbre. “*Lo que sucede muchas veces está en efecto próximo a lo que sucede siempre*”¹¹⁴. La *hexis* en *ethos*.

Un espacio específico deberá concentrar y determinar el «hábitat» del *ethos*, el cuerpo establece un límite a modo de contenedor de la esencia, este factor físico promete una frontera víctima de la creación. De igual modo, este límite guarda el carácter mismo de la humanidad. Para los griegos existe un término fuertemente arraigado a su mitología, representando a tres personajes primigenias, a través del cual podemos entender la idea de lo lindante, el recorrido de la vida terrenal, y el propio viaje hacia un fin.

El término *Moiras*, se conduce bajo la idea de la eternidad, que subyace en el pensamiento del ser humano hacia las hazañas que cometen, y en muchos casos, la necesidad de cruzar las leyes naturales. Las *moiras* (parcas para los romanos), dentro de la mitología, eran las encargadas de tejer y cortar el hilo de la vida. La determinación conforme a la naturaleza hace de este término «*μοῖρα*» la existencia de límites, entendido ahora como «destino», implica en cierto sentido “la parte que te toca”. *Moiras* no es solo propio de los mortales, sino también de los dioses pues estos no pueden morir; y en este sentido ahí residen sus límites. Es algo ajeno al concepto de mérito que intentan alcanzar los mortales por medio de la técnica, el mérito de ponerse a la altura de los dioses no determina a los mortales, destacarían por los límites frente a los dioses. La idea de compensación y de justicia para un griego es existir porque toca y no existir porque ya no toca. Este término procede del mundo agrícola, reflejando los lotes de tierra o parcelas que se delimitaban. Otro término usado para referirse a estas parcelas es *Aisa*, que da nombre casualmente a uno de los personajes míticos *moiras*. Es un hecho de medición que te es dado, antes incluso de que comiences a trabajar la tierra. La *Moiras* es un lote de tiempo, que determina un inicio y un final, para el individuo o ser humano, el fin llega con la muerte; mañana otro individuo llenará ese lugar que has desocupado. A ese trascurso, el mundo y todo lo que hay, tiene derecho a ser, los griegos se referían a esto como *Niké*, cosa que actualmente hemos traducido e interpretado como «Justicia».

“De donde les llega el nacimiento a los seres, hacia lo mismo les llega también la destrucción, según necesidad; pues se dan unos a otros justicia y pago por su injusticia según el orden del tiempo”
Sentencia de Anaximandro (Cervio, 2014).

¹¹⁴ (Aristóteles, Retórica, 2016)

Con el concepto Moira, conseguimos englobar el término que venimos tratando de krasis. La krasis es un elemento parte del individuo que te ha tocado y debes educarlo. Además, tiene una dimensión más allá de lo temporal, sino que Moira tiene un carácter biológico. Tiene que ver con los límites y las fronteras que anteriormente dábamos noción. Para Heidegger, también tiene que ver con el logos, λειπειν, separar o escoger. O physis, Φύσις, para hablar del fenómeno biológico que procede la tierra en el brotar de una planta, separar, para establecer un límite, la brecha para que las cosas sean. Mantengamos, por tanto, el pensamiento de frontera hasta el que hemos llegado.

Nos adentramos, en las trasgresiones que ha cometido el hombre al cruzar ciertas fronteras, que intervienen en la moral y la ética. Para ello recogeremos las afirmaciones empleadas en la letra de la canción que nos ocupa. Dividiéndose así entre las diferentes estrofas y estribillo. Tratando en cada caso de diferentes enfoques temáticos.

No obstante, debemos tomar consciencia de la fuente principal, que además de hilo conductor nos pone en bandeja la advertencia de los conceptos que seguidamente desarrollaremos. Esta canción provoca un viaje temporal y de conocimiento, recoge una serie de proposiciones en las cuales recae un gran valor filosófico y académico. Con una visión transdisciplinar podremos hablar de política, estética, arte y filosofía. El título de *Arjé* nos ha conducido por un recorrido en el pensamiento presocrático con el que podemos conocer la noción humana de forma poética y metafísica. Cada una de las estrofas escogidas, que dan forma a la canción, nos servirán de soporte para el desarrollo de conceptos que nos hablan del ser humano en su mayor esplendor. Desde un punto concreto en su historia hasta el final imaginativo en el pensamiento actual. En cierta manera *Arjé* nos trae el conocimiento, y está en nuestras manos, saber extraer los valores críticos y la connotación que reside en cada estrofa.

Todo lo que recoge la canción nos permite hacer un análisis paralelo de fuentes visuales, filmes en los que las estructuras nos permiten un análisis de, en este caso, las fronteras y otredades. Con el estudio que nos permite uno podemos comprender mejor los discursos subyacentes de ‘lo otro’. Trabajar sobre una canción no excluye el estudio de la narrativa visual, la creación de imágenes será un espacio adicional.

En cuanto a la primera estrofa, podemos identificar cinco ideas diferentes. Primero encontramos “*Ideó la libertad antes que las cadenas, con ella llegaron leyes y condenas*”¹¹⁵ (Álvarez, Arjé, 2014). Esta frase nos remite al principio de las agrupaciones del ser humano, antes de vivir en sociedad, o en las polis, ya que, como conocemos las sociedades clásicas eran esclavistas. Por ello la libertad

¹¹⁵ Estrofa cantada por Rayden.

es un concepto bastante moderno, ya que los griegos hablaron poco de ella, considerando que el hombre debería reflejar el cosmos en lugar de obedecer sus propias aspiraciones. Kierkegaard, luego Heidegger y Sartre, han hecho de la libertad una pieza clave de la metafísica.

Nos remontamos pues, a un momento previo al estado de naturaleza en el que el ser humano aún se formaba como individuo en la selva. Por ello, podemos pensar que por mucho tiempo el desarrollo de la sociedad se ha construido como un edificio de ambiciones, tradición y pactos. Elevado sobre unos cimientos que podríamos situar, como lo hace Rousseau, en el momento que se da la primera revolución de la naturaleza. Se renuncian a una serie de libertades en el momento del pacto social, todo en favor de una serie de leyes. El abandono de la selva para convertirse en hombre de sociedad. Que trae consigo la división del trabajo y a su vez la desigualdad material estableciendo así una de las desigualdades entre los hombres, luego, una vez que se crea el pacto social y creas el Estado, te encuentras con las vanidades y con ello la consideración: el amor propio (amor-prope), la necesidad de ser reconocido frente a los otros, por ello, el poder o la máxima acumulación de poder es tan importante dentro del estado porque te hace superior al otro. Estando sujeto a los vicios del Estado y por lo tanto es el que se corrompe. Observamos entonces que la naturaleza del hombre es buena, pero en cuanto se establece una sociedad, este se corrompe con el amor propio frente al reconocimiento del otro.

Por el contrario, Hobbes plantea que el hombre es malo por naturaleza, que resulta la antítesis del argumento anterior. Nos encontramos con el hombre dentro del Estado y pendiente de las vanidades, en este interior se da la diferenciación por el poder que corrompe al ser humano, a lo que Rousseau, que opone el hombre natural al hombre histórico (antes de entrar en el Estado el hombre no es corrompido, por ende, es bueno). Finalmente, Rousseau para beneficio de la sociedad, propone un tercer hombre, el hombre civil, en su Contrato Social, en pro de la revolución y unas leyes comunes que acaben con esa desigualdad.

La libertad desde el punto filosófico puede tener diferentes visiones o entendimientos. A un nivel biológico, la libertad se identifica con un cuerpo sano. El paciente, por el contrario, se siente prisionero de su propio cuerpo. En un nivel superior, la libertad se identifica con la espontaneidad de las elecciones. El hombre es libre cuando puede cumplir sus deseos (Epicuro). Pero algunas tendencias son dañinas y, naturalmente, estamos luchando contra ellas. La espontaneidad, por lo tanto, no puede consistir en permitirse estar enamorado de las propias pasiones. En el nivel de conciencia, la libertad se define por la posibilidad de elegir. Para que haya elección, uno necesita varios motivos, varias posibilidades de acción. La elección puede ser imposible cuando todas las razones valen la pena. En este caso, la acción es libertad de indiferencia. Para verlo de forma más clara podemos emplear de manera descontextualizada la relación del amo y el esclavo de

Hegel. La libertad dentro de la relación no está porque ambos dependen del otro para reafirmar su posición.

De manera inmediata, podemos recurrir a la película *Border* [*Gräns*], una producción sueca del director de origen iraní Ali Abbasi. En esta nos encontramos de lleno con el concepto de frontera, ya que la protagonista trabaja en la aduana portuaria como agente de control, de esta manera explícita nos muestran la entrada y salida de la región y los objetos que se intentan entrar de forma ilegal, sin embargo, tenemos que enfocarnos mucho más en el personaje de Tina. Tiene unas características físicas concretas, un olfato especialmente agudo con el que es capaz de identificar las emociones humanas. Esta circunstancia la resalta frente al resto de personas que la rodean y la hacen excelente en su trabajo, aunque no se trate de una ventaja siempre positiva ya que se trata de una habilidad excepcional, aunque por así decirlo, también es una frontera que la aleja del resto de humanos. En un plano psicológico, esta condición mantiene a la protagonista en un constante proceso de identificarse para sí. Según avanza la historia encontramos al personaje Vore, el cual tiene unas características similares a las de Tina. Una vez presentados ambos personajes, podemos buscar el nexo de unión sobre algunos conceptos de los que veníamos hablando, como pueden ser *ethos*: representado en Tina, que muestra la virtud en sus acciones, representación de lo bueno acorde a la ley; y *pathos*, representado en Vore, atendiendo a las pasiones carnales y siguiendo su beneficio propio, ya sea mediante lo malo o ilegal. En el momento en el que se produce el encuentro entre ambos, podemos ver «la diferencia a través de la similitud». Es decir, en el momento en el que Tina se da cuenta de que es muy similar a Vore físicamente, ve las cosas que la diferencian del resto de humanos, para así conducirse hacia el autodescubrimiento. Este cuestionamiento de su identidad se acentúa por el reconocimiento del otro. Hasta el momento nos habíamos sumergido en la rutina inquebrantable de Tina, dándonos cuenta de las condiciones sociales concretas en las que se encontraba. No obstante, la plasticidad que otorga el cine y su carácter audiovisual permite una recepción específica de lo grotesco, lo físico se hunde en un guión que desarrolla la maldad de la condición humana y lo que implican sus acciones. Para que desde la distancia que genera en el espectador la similitud del monstruo en los personajes de Tina y Vore descubramos la reflexión sobre la identidad y la sexualidad.

En sí mismos, Tina y Vore representan dos puntos de existencia completamente distintos. Ella representa la ley por su trabajo como agente de control, una fuerza del orden y la corrección; él representa lo más bajo de la sociedad, el bosque y lo sucio, lo sexual y demencial. El descubrimiento de Tina de que no pertenece a la raza humana conduce a la reflexión moral de su conducta, vivir en el mundo humano implica regirse por las leyes humanas; vivir en el mundo del bosque bajo la ley de la supervivencia. Tina es víctima de su naturaleza, pero reconoce los valores morales con los que ha vivido hasta el momento. Mientras que Vo-

re se dedica a labores delictivas que rozan con la pedofilia que se investiga desde la policía.

“Pisó tierra y sobre su huella quiso dejar fronteras, borró igualdades creando etnias; gente extranjera, con la tierra medía el territorio, por el poder, las invasiones, misiones de acopio y líderes” (Álvarez, Arjé, 2014). Nos encontramos de lleno con la idea de fronteras, un principio de desigualdad que da paso al sentimiento nacionalista¹¹⁶. Teniendo al ser humano organizado en comunidades, y siendo conscientes de las desigualdades para con el otro. El sentimiento de pertenencia prima para justificar las diferencias auto-definitorias frente al surgir de las “etnias”. Las fronteras establecen el límite para con los otros de forma abstracta sobre el papel; la etnia lo hace a nivel físico, visible. El nacionalismo fronterizo genera en el individuo una idea de lealtad hacia unos valores culturales, históricos, de culto y raciales. Indirectamente genera un individualismo colectivo, la tierra se anuda a caracteres de poder, lealtad y fraternidad.

Del mismo modo, nos encontramos que aparece el concepto “identidad”. El sujeto, al encontrarse dentro de un grupo con elementos culturales concretos, generan entre los miembros una especificidad colectiva, formando rasgos de referencia identitaria. Este proceso de creación de una identidad, desde el individuo hacia la comunidad, es complejo, pues no basta con que los individuos se agrupen e instantáneamente se identifiquen con el credo de este, tampoco sería suficiente el conocimiento de los símbolos culturales que crean el imaginario colectivo. Se genera, necesariamente, un proceso de aprendizaje, interiorizarlo y asumirlo dentro del contexto social en el que se encuentre, el entorno de la diversidad grupal no influirá, pues la base de la identidad grupal en las sociedades pasa de ser una imposición a una opción de los propios sujetos, creando un subgrupo identitario de categorización.

Es claro el ejemplo que podemos tomar de los Estados europeos, y de ahí los propios conflictos generados a lo largo de su historia. Como puede ser el caso alemán durante el periodo de entreguerras, con la ascensión del partido nazi, el discurso de Hitler se desarrolla en base de unos mitos afines al concepto del Estado alemán. El nazismo como ideología está en pleno desarrollo actualmente después de haber sido desterrado de la cultura social durante muchos años. El mito nazi se mantiene en la actualidad y se ha readaptado a las nuevas circunstancias. Pero en su momento de auge, ante la incontinencia abstracta de su ideología, se

¹¹⁶ El nacionalismo es una ideología y movimiento sociopolítico que surgió junto con el concepto moderno de nación, propio de la Edad Contemporánea, en las circunstancias históricas de la llamada Era de las Revoluciones (Revolución industrial, Revolución burguesa, Revolución liberal) y los movimientos de independencia de las colonias europeas en América, desde finales del siglo XVIII. También puede designar al sentimiento nacionalista y a la época del nacionalismo. (Colaboradores de Wikipedia, 2022)

enfoca en lo material, cuando se habla del enemigo se habla directamente, se materializa el 'otro'. El nazismo se adhiere a una causa para que los individuos se involucren, participen de la ideología colectiva, se basa en dos cimientos: la raza como elemento que se mezcla con el territorio, y así el pueblo alemán, convertido en un factor de sangre, "raza aria" representa al buen pueblo, el otro, el extranjero de otros territorios ensucia la pureza de raza. Para el buen desarrollo del pueblo-nación hace falta espacio, y es en este momento cuando las fronteras establecen un fin justificado, busca expandirse y progresar. El discurso de los fascismos se basa en unos cimientos de creación de mitos, recogiendo las tradiciones y motivos comunes para involucrar a los pueblos de las lindes territoriales, creando un sentimiento identitario común. "Los pueblos que hablen alemán, y tengan tradiciones alemanas, son Alemania". Reescritura de la historia para dar veracidad a la versión, darle al otro la culpa de problemas, no sólo del tiempo presente, sino también de problemas del pasado.

Al mismo tiempo, recurrimos al ejemplo estadounidense, donde no existe una tradición cultural, y por ello hay que crearla, dotando de fuerza y fundamentando las bases sociales y nacionales de sus habitantes. La creación de mitos en la edad contemporánea se basa en la figura del héroe, con la necesidad de medirlo en el contexto de su creación, y también de que encaje socialmente. La gran explosión de superhéroes se produce durante el periodo de la segunda guerra mundial, momento en el que Estados Unidos debe justificar su entrada en el conflicto europeo, y más tarde, hacer frente a la guerra de Vietnam. El héroe, como puede ser Capitán América, representa el valor del Estado-Nación que se enfrenta a los 'malos' o villanos, que representan los valores contrarios del país emisor. Tenemos los ejemplos del contexto en el que surge el Capitán América, que luchará contra Hitler en el primer volumen de los comics o, más tarde, Capitán América contra el comunismo.

Para que funcione un discurso de identidad colectiva, un Estado necesita crear un enemigo, a través del otro y la discriminación de este. Problemas de este calibre los hemos encontrado en los últimos años, a través del movimiento "black lives matter"¹¹⁷. Una consecuencia de la disección de la otredad blanca o negra, que se refleja en un conflicto sociopolítico actual. La idea del 'otro' negro, nos viene de consideraciones de los giros decoloniales en autores como Franz Fanon, que nos introduce una conciencia de sí, para luego unirlo a darse cuenta de su «negritud». Dos pasos presentes: Darse cuenta de la individualidad; y luego, darse

¹¹⁷ Este movimiento comenzó a ganar reconocimiento a nivel nacional por sus manifestaciones después de la muerte de afroamericanos en 2014, dando lugar a protestas y disturbios en Ferguson y Nueva York. Desde entonces los participantes del movimiento se han manifestado en contra de las muertes de numerosos afroamericanos asesinados por acción policial. (Colaboradores de Wikipedia, 2022).

cuenta del color de su piel y la desigualdad que eso conlleva. Todo se compone en un diálogo entre lo que «soy» y lo que «es» fuera de mí. Entender lo que significa “aquel que yo no soy”; se ha convertido en un problema porque no tiene solución y dispara una gran cantidad de preguntas, cómo las que abordarán los anticoloniales. “¿Quién soy yo? ¿Quiénes somos nosotros? ¿Qué somos en este mundo blanco?”. Volvemos a caer en la cuenta de la primera necesidad para enfrentarse al reconocimiento del “Yo negro”. Como la contraparte del descubrimiento del sujeto como individuo desde la cultura y pensamiento blanca, podemos recoger el pensamiento de Foucault que, según este, el sujeto se enfrenta a un conflicto directo con la muerte y las limitaciones temporales que poseemos. Reconocerse a sí mismo dentro del sistema. El fin de la existencia, aparte de condicionar todo el sistema, provoca al ser humano actuar por lograr unos fines que se incentiva por dicho motivo.

En este sentido, continuamos con una tradición constante en el planteamiento de conceptos o hechos filosóficos en caracteres binarios mente/cuerpo; Ego/el otro; blanco/negro. La otredad, como consciencia de la existencia del otro para con la del sujeto, de esta forma se presenta en espejos coloniales que interviene en la construcción discursiva del sujeto. Haciendo un breve inciso en este momento, me gustaría comentar lo siguiente con respecto a las ideas presentes sobre el sujeto como individuo, y, además, como una categoría del color de la piel. Entendiendo la filosofía como una rama inundada por la literatura, podemos descubrir la otra perspectiva, la concepción eurocéntrica de lo externo, como en el caso de la obra de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*. A través de la cual podemos encontrar pensamientos subjetivos al encontrarse con ideas del otro en base al pigmento de su piel. Un hecho que, en nuestra sociedad, y en muchas otras ha supuesto un sistema de gobierno esclavista, y de esto, podemos dar con el imaginario de razas.

“Había unas figuras negras tumbadas, sentadas o acuchilladas entre los árboles, apoyándose en los troncos y agarrándose a la tierra, a medias visibles, a medias difuminadas por la luz mortecina, en todas las actitudes posibles del dolor, del desamparo y de la desesperación. Estaban muriendo muy despacio, eso era evidente. No eran enemigos, no eran criminales, ahora ya no eran nada de este mundo, sino las sombras negras del hambre y de la enfermedad, yaciendo en desorden en la tiniebla verdosa” (Conrad, 1899).

Esto nos demuestra cómo evoluciona sin control las ideas de nacionalismo y fronteras, de un Estado frente a otro, y mucho más allá, como interviene en esto el hecho histórico imperialista, subordinando territorios, el colonialismo como pro-

ducto de la expansión de otros territorios, que han conseguido promocionar con éxito el sentimiento nacionalista.

En esta ocasión, podemos apoyarnos para hablar de la otredad y las fronteras con el filme *Una chica vuelve a casa sola de noche*. Dirigida por Ana Lily Amirpour. Las referencias dentro de la historia que se desarrolla en Bad City que emplean de una selección de canciones para los momentos más representativos de la narración, con esto música y visión se juntan para crear escenas de una metáfora única, el choque de percepciones. Como puede ser el acercamiento de la chica al protagonista masculino, un chico rebelde del que se enamorará. Se nos presenta Bad City como una ciudad iraní inventada (en realidad un barrio californiano) donde los personajes están perdidos en unas circunstancias difíciles, condenados por su tristeza enmarcada en lo urbano y decadente. Los filtros nocturnos y la noche como cobijo de la historia son, sin lugar a duda, del reconocimiento y misterio del mundo nocturno, distanciado de la ciudad por el día. La noche demuestra la soledad de las calles vacías, paseadas simplemente por los protagonistas. En la producción tiene gran importancia los planos para dos tipos de acercamientos, la chica a sus víctimas, y por otro lado a su amante. El recurso psicológico se expresa de fuera hacia dentro, un mal lugar para malas personas. Bad City se enmarca como un pozo del que solo puede querer salir de él; la petrolera de la ciudad denota lo sucio y viscoso, la contaminación del aire, para unas imágenes en blanco y negro.

Los personajes son seres límite, con miseria en sus vidas, los habitantes de Bad City representan los límites del mal y las pasiones; la oscuridad que protege a prostitutas, camellos, drogadictos y jóvenes sin perspectivas o sueños. Se encuentran todos en la frontera moral en la que el bien y el mal se entremezclan y confunden, una filosofía social en la que “el grande se come al pequeño”. La muerte, como representante de otra frontera nocturna es un producto azaroso de estar en el lugar y momento equivocado, cuando una chica de apariencia inofensiva desgarró la garganta de víctimas que están lejos de ser inocentes. La ciudad es en sí misma de naturaleza vampírica, como nuestra protagonista. Donde solo se entiende un final: la fosa donde es posible que al terminar la noche haya acabado un cuerpo.

Entre los personajes que habitan la noche hay apenas comunicación, la observación del otro es constante, cosa que, reafirma el conocimiento de sí frente a las fronteras interpersonales que se establecen, la distancia prudente de los cuerpos en la noche. El misterio de la noche en Bad City reside en que siempre puede haber alguien observando, las acciones «*in media res*» se pueden someter a un juicio rápido pues el que observa decide callar ante ello. No hay alarma ni se confiesan los pecados cuando llega el día, nadie pregunta porque no hay nadie que vaya a dar respuesta.

Si enfocamos en cierta manera algunos pensamientos, lo que hasta ahora hemos comentado justificaría lo siguiente, “*La guerra fue el mayor conflicto socio-*

político, haciendo de la lucha su negocio, mundo cruel” (Álvarez, Arjé, 2014). Son varios los casos en los que podemos tratar un hecho como la guerra, como una empresa económica. En nuestra historia hemos transcurrido por dos guerras mundiales, y hemos sido testigos de una llamada guerra fría, y de otras tantas que ocurrían en continentes algo más distantes. De nuevo, Estados Unidos es un claro ejemplo de hacer negocio por una guerra, en pro de la democracia, la libertad y el capitalismo (en algunos casos con beneficios en recursos combustibles). Pero sin duda, en el plano geopolítico, cada uno de los Estados mundiales, ha participado de un conflicto bélico. Esto lo podemos conocer por el lado del país extranjero que se adentra en otros territorios, o, por el contrario, desde la mirada de los países ocupados. Claramente nos puede venir a la cabeza el continente africano, que durante mucho tiempo fue campo de batalla y territorio de recursos naturales disputado por las metrópolis dominantes. “*motivos religiosos, mitos, ídolos y dioses frívolos, impíos feroces y diócesis. Infieles y crisis de fe. Esotería, brujería, la herejía, inquisición, matarife*” (Álvarez, Arjé, 2014). En la propia canción podemos encontrarnos con diversos ejemplos en los que la guerra se justifica para la defensa de unas “leyes” que no se deben quebrantar. En la cronología europea encontramos guerras de religión, impulsadas por la iglesia católica y con el título de «Cruzadas», cristiandad contra islam, Edad Media; más tarde se llamarán a estos conflictos como la defensa de la cristiandad frente al protestantismo, Edad Moderna. Sin embargo, detrás de todo se encontraban los intereses económicos y políticos de los Estados, algunos queriendo independizarse de la capital, y otras por la libertad de culto. Convertir en paganos antiguos dioses para imponer la verdadera fe, ataques y contrataques.

Los ídolos aparecen también como un factor fundamental para que el colectivo quiera seguir al líder hacia la guerra. Recogiendo de nuevo el ejemplo estadounidense, en el caso de Superman tenemos el mismo efecto, aunque algo previo al de Capitán América, pero también funciona para que los jóvenes se alisten en el ejército, y los padres compren bonos de guerra. Superman, al tener tanto boom en las épocas que se empleaba para representar el contexto del momento, durante el periodo de la Gran Depresión. Se crean una serie de espejismos que intentan averiguar qué sucedería si el héroe se criase en otro contexto, en un intento de acercarse a la ideología del enemigo, o en algunos casos de ridiculizarlo. Superman fuera del mundo capitalista, da lugar a *Superman: el hijo rojo*, que es un Superman comunista, lo mismo sucede con otros héroes como Iron-Man, que tiene su contrapartida comunista, pero conservando sus atribuciones.

“*Disfrutó el placer y se enganchó a su vicio como placebo, como cebo, juego, un perder el juicio*” (Álvarez, Arjé, 2014). Habiendo comentado lo anterior, nos encontramos con las últimas frases de la primera estrofa, enfrentándonos a una especie de conclusión sobre lo expuesto anteriormente. Reflexivamente podríamos pensar que el ser humano, en su cronología ha superado muchos conflictos,

acabando por acomodarse en la desigualdad, la injusticia por el capital, observando el mundo desde un asiento con nombre “patria”. Terminando ya sí, por encontrarnos con una sentencia que resalta la prevalencia del egoísmo individual por el beneficio propio, infinidad de veces ejecutado por los que están a la cabeza del Estado. “*Haciendo el mal en beneficio*” (Álvarez, Arjé, 2014). Una conclusión de lo anterior, terminando con elevar el mal, como productor del bien propio. La historia así lo ha demostrado, pues personas muy sabias han obrado el mal, desembocando en genocidio. Podemos recuperar en esta última parte, las concepciones de Spinoza en cuanto al bien y el mal, a través del conocimiento. Pero el bien o el mal son relativos a quien los padece o a quien los obra. Una cosa puede ser al mismo tiempo buena, mala o indiferente.

Existiendo una idea de que el mal tiene sustancia, en forma de una ontología del mal. Esta idea rompe con la visión platónica, en virtud de la cual en el mal sólo hay ignorancia y error. Spinoza añade que en el mal también están los individuos tristes. Nadie que conozca la verdad puede ser malo. Toda la tradición occidental ha acabado asimilando el conocimiento con el bien. ¿Cómo puede obrar mal alguien que trabaja por la verdad?

Necesariamente debemos avanzar hasta dar con el estribillo de la canción, donde a nivel compositivo aparecen las claves de la crítica como producto sonoro. En este punto el ser humano es capaz de hacerlo y justificarlo todo, lo negativo y lo positivo, arrastrando una antología del mal o del bien.

[Estribillo]

*“Después de tanto progreso llevado al fracaso, ¿en qué punto está la humanidad? Somos capaces de amar y de no hacer ni caso, y de acabar con la eternidad. Miro al pasado buscando un futuro, si una mentira respira verdad. Habiendo tirado ya todos los muros, sólo nos queda volver a empezar”*¹¹⁸(Álvarez, Arjé, 2014).

En este caso nos enfocamos en la tesis, por definirlo de alguna manera, de la canción, en el estribillo recae todos los valores que se proyectan a lo largo de los versos. No se tratan problemas caducos, es más son cuestiones que el ser humano está arrastrando desde hace tiempo. En muchos casos, las guerras, crisis económicas o sociales y el riesgo climático son producto del rápido avance y evolución de la humanidad en ciertos campos, con un subtítulo en ocasiones de “progreso por el progreso”, en este término, podemos volver a pensar si el progreso es un fin último que justificaría lo hasta ahora comentado, pero ¿hasta qué punto ese final se convierte en inmoral? Más adelante recuperaremos esta cuestión, aunque no sin antes dejar planteada algunos factores en el término de la inmoralidad. En cuanto

¹¹⁸ Sección cantada por Bman Zerowan.

a la moral podemos encontrar sus contrarios, lo amoral abarca la negación de la pregunta por la acción ética, si las acciones son buenas o malas, o si está bien o no lo está. Este caso presenta la irreflexividad como una actuación libre. Por otro lado, lo inmoral no está sometido a ningún cuestionamiento a nivel crítico de la moral. Si se efectúa la pregunta, pero no se está dispuesto a aceptar de forma introyectiva las normas de un sistema moral. Lo inmoral relativiza la acción en base al fin y el beneficio individual.

Por otra parte, en la segunda estrofa nos encontramos con el planteamiento de los problemas del mundo contemporáneo después del estribillo en el que nos pone al ser humano como derrocador de la «eternidad». *“Retrato al paisaje y tiñó mares de rojo, el cielo de gris, de luto lloró, vistió pieles y al bosque desnudó, extinción, deforestación, ozono, CO2, petróleo, fiebre del oro negro, masacres de acres, de tierra color ocre por el crudo y su credo, la muchedumbre, el hambre”* (Álvarez, Arjé, 2014). Nos adentramos en la cuestión del producto al que ha conducido esta idea que venimos arrastrando: El ser humano, ha escalado hasta controlar el mundo, incidiendo en la naturaleza con fines económicos por parte de los regentes del Estado, unos fines justificados a través de los mitos producto de su época; sin embargo, estas acciones por medio del crecimiento tecnológico han dejado tras de sí la imagen del caos. De forma textual encontramos la descripción de este mundo que podemos conocer a través de la canción. Un mundo contaminado, superpoblado y desequilibrado en pro de marcar diferentes categorías, reflejadas en el “primer mundo” y “tercer mundo”, y desgarrado por la hecatombe hacia la flora y fauna que pertenece a lo natural, mundo contrario a la industria.

El mundo contemporáneo engloba todo esto, reflejando la siguiente oración. *“La codicia del hombre, de querer más y más para no ser menos”* La industrialización y globalización son sin duda las mayores empresas de estos últimos dos siglos. Desde 1789 se inicia la frenética Edad de los cambios, revoluciones y guerras mundiales, la humanidad se marca por las transformaciones demográficas en una segmentación de países desarrollados y subdesarrollados, los primeros con sociedades avanzadas y los segundos con la reciente industrialización. Estos términos componen las trasgresiones de los límites que históricamente la naturaleza le impuso al ser humano, sin embargo, las leyes naturales se han derrocado en favor de la generalización del consumo en productos, servicios y recursos naturales que han elevado el nivel de vida a “unos pocos”, incrementando las desigualdades sociales y espaciales, sirviéndole al futuro la «incertidumbre medioambiental».

En este sentido encontramos a un ser humano diluido en su propio progreso. La escuela de Frankfurt, con autores como Adorno y Horkheimer hacen un diagnóstico para el fenómeno de la pérdida del sujeto, en *Dialéctica de la Ilustración*. La disolución del individuo se roza indudablemente con la dominación de la naturaleza, pues dentro de la tesis ontológica, el hombre para subjetivarse tiene que

dominarla. El sujeto tiene diferentes formas de relacionarse con la naturaleza, como hemos visto a lo largo de su evolución recorre un camino que se aleja de esta para así poder dominarla. En un primer momento el hombre y la naturaleza se relacionaban mediante la magia. Luego, los sacrificios aparecieron como medio de sustitución material, un cambio de la implicación del humano hacia lo animal, un alejamiento que se acerca a la lógica discursiva. Por último, la ilustración supone la disolución de los hilos cohesionadores del hombre y la naturaleza, se muere el mito en pro del logos. Durante un tiempo los dioses funcionaron como mediadores de la naturaleza, la creencia y las ofrendas incidían en el actuar del hombre para paliar un alejamiento casi inmanente. Puede que la separación definitiva del ser de la naturaleza desencadenase una pérdida desmesurada de la humanidad per se.

En la sociedad que plantea el diagnóstico de los autores, que no dista mucho de la nuestra, los humanos se han perdido a nivel personal. La disolución del individuo para el sujeto se hace evidente en cuanto que el principio de equivalencia les toca de cerca cuando la forma mercancía se introduce en un término social en la estructura del sistema. Los humanos valen en forma mercancía en cuanto que la forma dinero le pone precio a su fuerza de trabajo. Absolutamente todo se vuelve intercambiable. Esta característica perteneciente al objeto se vuelve del sujeto, el valor de uso se muestra en el hombre como el valor funcional de su producción o productividad laboral o sistemática. Dentro de esto, aparece la sustituibilidad, ninguno es imprescindible dentro del sistema, lo que uno puede hacer, otro podrá realizarlo igualmente. El sujeto queda como fungible, la muerte del individuo para el sujeto aparece en cuanto todos somos sustituibles.

“Si la humanidad no puede detenerse en la huida de la necesidad, en el progreso y la civilización, sin renunciar al conocimiento mismo, al menos no reconoce ya en las vallas que ella misma levanta contra la necesidad: las instituciones, las prácticas de dominio, que del sometimiento de la naturaleza se han vuelto siempre contra la misma sociedad, la garantía de la futura libertad.”(Adorno, 1969).

El sujeto se ha perdido a sí mismo en el proceso de perder a la naturaleza, por culpa de la omnipotencia de los procesos sociales el sujeto queda resumido en el esquema de acción-reacción. El único momento en el que el sujeto se da cuenta de que es individuo es dándose cuenta de que está solo para enfrentarse a esto. Resulta de un proceso violento, en un sentido ontológico, es violenta la exhortación de la conciencia de sí, mediante un orden complejizado y sistemático. La sociedad remitente de fenómenos sociales actúa violentamente extirpando lo que quedaba en cuanto de objetos. Continuando con la recuperación de mitos para una

mecánica comparada del mito y la ilustración, podríamos traer al caso las concepciones en cuanto al presente tema. Los dioses alejan al hombre de la naturaleza y dan nombre a los procesos colectivos. Las Erinias o Furias representaban los remordimientos, la culpa y el arrepentimiento en la mitología clásica grecorromana. Sentimientos del proceso individual que se objetiva hacia el colectivo, un agente externo que interviene para castigar o atormentar al sujeto, pero al resto de sujetos también. Los dioses también tienen que ver en esta hipótesis, pues estos manejaban el albedrío de los humanos a su antojo. Un control inevitable. Tras la ilustración, nuestros dioses no son los míticos, lo es el valor de mercancía. Y, por tanto, se convierte en nuestro regente, nuestra condición de acción.

Por otro lado, y continuando con el análisis de la letra de *Arjé*, daremos con unos versos que nos instruyen sobre la estética como un pensamiento del consumo y construcción de la imagen que proyectamos, esa idea de ethos que ahora el ser humano es capaz de manipular con la modificación del recipiente corporal.

“Admiró la belleza y la etiquetó con estereotipos inverosímiles, utópicos, creando el temor a la arruga, la cirugía estética, maquillaje y cosmética, la réplica, el clon. Anorexia y vigorexia para seguir el canon, por verse “un poco” o “demasiado”” (Álvarez, Arjé, 2014). El siguiente problema del mundo contemporáneo, que interactúa a su vez con los otros, se centra en la estética, como corriente filosófica. Esta puede entenderse como una disciplina del conocimiento, entremezclando arte y gusto encontramos la percepción de lo bello. La filosofía política y la estética tienen mucho que ver en lo comentado anteriormente, la identidad y los ídolos se promueven mediante el estímulo estético, como pudieron ser los desfiles militares o la intervención de la propaganda. El ser humano actual, que se encuentra absorto en “el culto al cuerpo” y su admiración hacia el canon regente dista mucho de las concepciones clásicas del concepto de «belleza». En griego, la palabra “bello” y “bueno” es lo mismo, en una nueva ocasión, la moral de lo bueno y lo malo se abre camino. Platón busca conocer lo que es bello, al margen de la polis y las consideraciones. De esta forma hace que lo estético sea esencial, pues el mundo se ve como una obra de arte. Para Platón lo importante es el mundo de las ideas, desde aquí, desarrolla que el mundo físico es una representación del mundo de las ideas, y al copiar, copia mal. El mundo va a ser defectuoso respecto a esa idea celeste o espiritual. La belleza se usa como medio para alcanzar el *ontos*, “el ser en sí mismo”.

En el *Banquete* se plantea el modelo del amor, este desea lo bello y la belleza tiende a expandirse, lo mismo hace lo bueno. Pero en el mundo actual que hemos compuesto, la belleza no está ordenada, prevalece el caos. Desde la Ilustración, todo se ve asaltado de una forma intensa que se convierte en lo romántico¹¹⁹. Se

¹¹⁹ El romanticismo es un movimiento cultural que se originó en Alemania y en Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra la Ilustración y

reclama la armonía donde las artes son clave para humanizar la sociedad. La belleza es el símbolo de la moralidad. En un mundo globalizado, el ser humano busca más que nunca destacar, el individualismo se expresa a través de las Redes Sociales y la Nube. Más que nunca la apariencia y la imagen son unos valores fundamentales. En el último siglo, las diferentes generaciones se han superpuesto unas a otras hasta llegar a la actualidad, desde entonces, el canon se ha transformado.

Los personajes míticos que se recuperan, o los que son creados, tendrán unos atributos concretos que reflejen los ideales estéticos de la sociedad del momento. Los héroes, en el momento de su creación también son transformados, retomando el ejemplo del Capitán América, en sus orígenes este tiene una complexión débil y frágil, mostrando su ambición de ser un buen soldado, más tarde se le administrará un suero que le desarrollará físicamente, para volverse fuerte y fibroso. De esta forma se fomenta la idea del canon masculino, para también generar el interés militar en los jóvenes. En el caso de la mujer, la Capitana Marvel tendríamos el mismo efecto, mostrando el canon de mujer en los años 60. Añadiendo los atributos femeninos a la posibilidad del enfrentamiento, ceñida y estilizada.

Por otro lado, nos encontramos con dos términos “anorexia¹²⁰ y vigorexia¹²¹”, que se tratan de trastornos del comportamiento, generando una obsesión patológica sobre el cuerpo y sus características. Si recuperamos lo comentado al inicio, cuando el individuo es esclavo de su cuerpo no puede ser libre. En muchos aspectos el ser humano es esclavo, y por lo tanto deja de ser libre, lo comentado hasta ahora nos desvela que está subyugado a la obsesión tecnológica, económica, estética y dominante en cuanto al cúmulo de poder. Todo esto le ha llevado a perderse de sí mismo. Alcanzando la segunda conclusión que termina con la segunda estrofa. “*El colmo del ser humano y su necesidad, de inventar necesidades que nunca antes hemos necesitado*”. Nos encontramos con un plano de corrupción natural, la creación de necesidades se promueve por el consumismo, que en la sociedad contemporánea supone un valor que compromete los recursos. Víctimas del sistema capitalistas, sistema que fomenta el sistema social y la economía de este en base a los sectores de producción, y privatización de este, para masificar la economía de

el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Es considerado como el primer movimiento de cultura que cubrió el mapa completo de Europa. (Colaboradores de Wikipedia, 2022)

¹²⁰ Trastorno de origen neurótico que se caracteriza por un rechazo sistemático de los alimentos y que se observa generalmente en personas jóvenes; suele ir acompañado de vómitos provocados, adelgazamiento extremo y, en el caso de las mujeres, desaparición de la menstruación.

¹²¹ Obsesión patológica por desarrollar la musculatura.

mercado y su consumo. Sobre esta reflexión y estudio se ocupa la escuela de Frankfurt¹²².

Con relación a la tercera estrofa, entenderemos la idea de las capacidades humanas, lo que somos y de lo que somos capaces. Encontrándonos de lleno con los factores negativos y positivos, entramos en la moral de nuestra sociedad. El conocimiento de lo bueno y lo malo. Dividiendo la tercera estrofa en dos partes, Una primera a través de la cual podemos desarrollar lo que *es* el ser humano, y otra en la cual podemos ver reflejadas las capacidades que posee en un contexto histórico-cultural.

Primera sección, lo que somos: “*Madre Tierra, padre Cielo, somos hijos del sol, la cura y veneno, un virus sin remedio. Madre Tierra, padre Cielo, somos perdición, capaces de todo lo malo y lo bueno;*”. Como primer reconocimiento, debemos regresar al carácter recuperador de mitos del presente ensayo. Pues las correspondencias míticas se ven en Gea (personificación primigenia de La Tierra), como madre Tierra, y Urano (personificación primordial del Cielo, como padre Cielo. Deidades que Hesíodo menciona como los engendadores las ramas que posteriormente llegarán al panteón olímpico. La correspondencia mítica con los hijos del sol, que podemos señalar con Helios, puede derivarse en la figura del dios Apolo, que en ocasiones suele asimilarse como tal. Sin embargo, en el mundo que hasta ahora hemos planteado deja poco espacio para los dioses, más allá de su uso cultural. Los dioses hoy en día están apartados de la sociedad.

En este sentido, debemos acercarnos por último al filósofo que mencionaremos, Friedrich Nietzsche como referente en cuanto a la frase «Dios ha muerto». La muerte de Dios tiene diversas interpretaciones. Es un problema muy profundo y grave. Su anticristianismo está muy vinculado con su crítica al modelo capitalista, porque sobre todo está hablando del protestantismo y su hipocresía neoliberal. “*Dios ha muerto significa que los dioses han huido*” dice Heidegger. La obra de Nietzsche inicia una nueva forma de proceder: la hermenéutica. “No hay hechos, sólo interpretaciones”. En cierta medida, este rescata a los presocráticos, una reivindicación frente al platonismo. Nos habla de las tarántulas como semejantes de Kant y Sócrates, como aquellos que hacen que se caiga en su pensamiento; frente a éstos se encuentran los presocráticos y Aristóteles. Situamos entonces el descubrimiento del dios Dioniso, que nos elude a la existencia de impulsos vitales del ser humano que se reprimen. El ser humano occidental se encargó de crear cárceles para estos impulsos: la filosofía, política, leyes, arte, belleza. En un segundo momento Nietzsche se da cuenta de que este tipo de cosas se han reprimido y calificado como “malas”, pero algunas de las cosas no hacen estar más vivos y libres. Lo reprimido es lo que reafirma la vida. Luego, se remonta a esos orígenes, la transvaloración como proyecto genealógico. En *La genealogía de la moral*

¹²² Busca explicar la sociedad posterior a la Ilustración desde un enfoque marxista.

regresa a las fuentes, que es un proceso transformador en el que se prepara a la humanidad para un nuevo entendimiento de los valores. Llega el momento del “superhombre”, para Zambrano los ultrahombres son Antígona y Cristo. Figuras que se afirman como trasgresoras de las leyes naturales y de los dioses.

Cayendo de nuevo en la cuenta de los dioses, el pensamiento nietzscheano se forma por la distinción entre Apolo y Dioniso, comienza siendo una teología. La muerte de Dios es un hecho grave, por ello se proponen dos dioses alternativos. Lo apolíneo representa lo civilizado, la medida o decoro, el equilibrio. Lo bello en apariencia. Por su parte, lo dionisiaco representaba lo bárbaro, el bosque, la ley del cuerpo, los instintos, la suspensión de la conciencia, lo orgiástico (no sólo en un sentido sexual), y como algo bastante revelador para este argumento, la suspensión de la individualidad. La ciudad nos hace individuos con derechos individuales, nos hace olvidarnos de que siendo uno, somos todos y una forma de manifestación múltiple. Lo dionisiaco plantea la posibilidad de restaurar la unidad. La verdadera oposición es la del mundo moral frente al mundo regido por Dioniso. El Ser libre para ser, un eterno placer de devenir, que incluye el placer de destruir. La mayor pérdida es la muerte de Dios. Originariamente Hegeliana, “Dios ha muerto es un pretérito perfecto compuesto, una constatación. La muerte de Dios es la culminación del proceso de la modernidad que comenzó en el renacimiento. Desde el antropocentrismo humanista, nos alejamos de Dios. El único que justificaba las represiones morales, como podemos ver en Kant. Toda su estructura se sujeta en última instancia por Dios. Sin Dios no puede construir la *Crítica de la razón pura*. Y en el siglo XIX ya no hay nada en el centro, así este esquema se derrumba. Todo lo que habíamos legitimado bajo la palabra Dios, mientras a la vez apartábamos a Dios. Dejándonos un destino que a través del cual convergeremos al caos.

Heidegger plantea que llegamos muy tarde para los dioses. Ya no están, y muy pronto llegaremos tarde para el Ser. No estamos listos para ocupar su lugar. Nietzsche dijo: “Habrá guerras como no se han conocido jamás en la faz de la tierra.” Y la humanidad cayó en dos guerras mundiales y el mayor genocidio registrado de la historia humana. Era muy consciente del derrumbe moral que suponía la muerte de Dios. Sólo en un mundo sin dioses, se pueden lanzar bombas atómicas.

Segunda sección, de lo que somos capaces: “*De pintar la Capilla Sixtina, de inventar las cámaras de gas, la bomba de Hiroshima, del abandono animal, o la ayuda humanitaria al prójimo, de donar órganos a anónimos, de articular redes de prostitución o de detener desahucios y la malversación, de crear cuentas en suiza, cuentos de Grimm, de bloquear Gaza o tirar el muro de Berlín*”. (Álvarez, Arjé, 2014). En esta penúltima parte, se nos presentan diferentes “productos” de la acción humana, desde obras artísticas o acciones de caridad, a la ausencia de moral y patentes de crueldad. Las posibilidades de acción se dividen en dos, con-

cebidas por lo bueno o lo malo, que nos resultan así por su injusticia. En esta parte se concretan muchas situaciones que nos dan un contexto que viene arrastrándose, y a su vez mostrar la antítesis de algunos casos, como lo es el conflicto de Gaza y el conflicto palestino-israelí en el que desencadenó, un símbolo de opresión. Y por otro lado encontramos la mención de la caída del muro de Berlín, que representa la liberación después de la opresión. Como hemos podido ver, la moral interviene de muchas formas, pero también hemos podido ver cómo algunas concepciones de lo bueno y lo malo pueden variar según desde donde se mire. Cuando conviertes a la razón en tirano, decidiendo cómo se debe hacer. Es normal que otra cosa quiera ser tirana.

Como último recurso de la producción cinematográfica, podemos hablar de *Rocky IV*, dirigida por Sylvester Stallone, se convierte en una firme representación de los logros que pueden convertir a alguien no sólo en un héroe social para un país, sino también un héroe internacional, traspasando las fronteras físicas, de lo político. Rocky representa el sueño americano y un héroe individual, con características de corte: Héroe hombre que emplea su fuerza, lucha por su interés, pero termina convirtiéndose en un héroe para la sociedad. Individual al mismo tiempo que un ejemplo a seguir para todos.

En la cuarta entrega de la saga, Rocky debe¹²³ enfrentarse al boxeador ruso Ivan Drago. Una apología directa del «*american way of life*», pero también como representación de la transformación que sufría Europa del Este con la llegada de Gorbachov al poder en la URSS. La frontera se rompe en el momento en el que el protagonista viaja a las entrañas de “el monstruo comunista”, concretamente a la ciudad de Moscú, centro de la nación rusa. Frente a Rocky o el personaje Apollo Creed, que representan la soberbia norteamericana, encontramos a Drago, mostrando la crueldad soviética en la pelea contra Apollo (el cual perderá la vida en el ring) una llamada a Rocky a la “aventura”, que dentro del esquema del viaje del héroe de Joseph Campbell, se trata del detonante para el surgir del héroe.

“Vine aquí esta noche y he visto a mucha gente odiándome – dice de una manera más o menos entendible Rocky, con su no muy clara dicción-. No supe cómo sentirme con respecto a eso, tal vez era porque ustedes tampoco me caían bien. Durante esta pelea, he visto muchos cambios: de la manera en cómo se sentían hacia mí y la manera en cómo me sentía hacia ustedes. Hoy aquí, hubo dos tipos matándose uno a otro, pero creo que eso es mejor a que millones lo hagan. Lo que trato de decir es

¹²³ Con respecto al esquema de Campbell del viaje del héroe, el deber se une al término de lo que es justo que suceda, la justicia en el enfrentamiento por el honor y los valores propios.

que si yo puedo cambiar y ustedes pueden cambiar... ¡Todos podemos cambiar!” (Stallone, 1986).

Lo verdaderamente importante en la transgresión de esta frontera geopolítica nos llega cuando, tras la pelea, el protagonista lanza un discurso representativo de la época, ex profeso del cambio que se vivía a nivel mundial con la inminente caída del comunismo. El capitalismo ha vencido una vez más a manos de un individuo cualquiera que representa los valores de la nación del momento. También, en el propio discurso de Rocky podemos ver la otredad representada desde el punto de vista externo, él se encuentra lejos de su patria, y al llegar realiza un análisis del entorno y grupo social en el que se ve involucrado.

“Somos hijos del sol, somos perdición, almas sin color, capaces de todo lo malo y lo bueno. Somos hijos del sol, somos perdición, almas sin color, vinimos al mundo y nos creímos su dueño” (Álvarez, Arjé, 2014).

Nos adentramos ahora en la última parte del presente ensayo, habiendo conocido los principios filosóficos, y su incidencia en el mundo contemporáneo, a través de la canción de Rayden. Podemos valorar la relevancia y el carácter expositivo que reside en los versos de cada estrofa. En sí misma esta canción transgrede hacia la crítica de las situaciones injustas o corrompidas de nuestra sociedad. De alguna forma, Rayden toma la posición de antihéroe que opera en la moral colectiva, mostrando la quiebra de los valores tradicionales a través de su música. *Arjé* se encuentra cargada de un valor reflexivo importantísimo para la valoración del contexto en el que se desarrolla. En su recorrido discográfico, son varias las canciones que toman este tono crítico ante las injusticias o sucesos del tiempo presente. Rayden se convierte en una figura trascendente gracias a que expone su pensamiento para sembrar en sus oyentes la iniciativa de pensar sobre sus letras.

Sin duda, las canciones de este artista reflejan claramente un producto de su época, con un estilo alternativo/indie/rap, con ese estilo musical podemos situar perfectamente en qué punto se encuentra. En el año 2014 se producen canciones del estilo rap, con ramas indie, frente al característico pop de los 2000's. Además, los temas tratados en la canción son un reflejo de los sucesos que dan forma al panorama español en esos años.

España en los años 2013 y 2014 tuvo que hacerles frente a diversos problemas, tanto político-sociales como ambientales. En 2013 la monarquía española se veía implicada en delitos de corrupción a través de la imputación de la Infanta Cristina de Borbón; el avance de la extrema derecha como ideología, de nuevo, emergente en el plano parlamentario; El naufragio de un petrolero genera una

catástrofe ecológica en las costas de Galicia, provocando la marea negra¹²⁴. Sin embargo, no se declararon culpables, y la opinión pública hacia los cargos políticos involucrados establece críticas severas. En 2014, año en el que se publica *Arjé*, vuelve a implicarse la monarquía por hechos de corrupción a través de la imputación a la Infanta Cristina de Borbón por fraude fiscal y blanqueo (Caso Nóos); numerosos incidentes y detenciones en los 3 días de huelga y manifestaciones de estudiantes, en rechazo a la política educativa; continúan los testimonios de corrupción en el Partido Popular por la existencia de cajas B en sedes del partido por todo el territorio español; El rey Juan Carlos abdica en su hijo Felipe, que será proclamado rey de España desde entonces.

Luego, no debemos pasar por alto otras producciones del mismo autor, tomando de ejemplo una canción de Rayden, en la que el tema se enfoca mucho más en el plano político, advirtiendo que los votantes no están prestando atención a los políticos que pretenden dirigir el país, y por tanto que no están siendo críticos con las situaciones, pasando por alto las problemáticas que están generando. En *Meteorito* podemos sobrentender la manipulación a la que se somete el pueblo por parte del poder, resaltando la propaganda usada para generar una imagen concreta, y además la intervención que tiene en esto los medios de comunicación, como una forma de limpiar la reputación del político. “*Robó y nos cayó bien, siempre tuvo buena prensa y nos cayó bien, hipotecó nuestro futuro y nos cayó bien, cayó bien...*” (Álvarez, *Meteorito*, 2017).

Nos encontramos de nuevo con una España generadora de un contexto perfecto para la crítica del artista a través de su música. En 2016 se propone una investidura al partido político que gobierna el país, comenzando la polaridad en el sistema político, un proceso electoral largo con la competición entre el PSOE y el PP, España tendrá que experimentar reelecciones a lo largo del año, y los políticos son expuestos. En 2017, año en el que surge *Meteorito*, Iñaki Urdangarín es condenado por corrupción a 6 años y 3 meses de cárcel y la infanta Cristina es absuelta; los implicados con las tarjetas ‘black’ son condenados por la Audiencia Nacional, continúan las rivalidades políticas en el parlamento.

Además, nos plantea una España que se da cuenta de las mentiras de la que ha sido sujeto, que hemos pasado por alto muchas cosas por la simpatía que puede generar un buen boletín de prensa, en vez de apuntar hacia la coherencia social de cada acción política. En el año 2017, El Tribunal de Cuentas cifra 'el coste' del rescate bancario en 60.718 millones de euros. Presidentes de comunidades autónomas que se ven en la obligación de dimitir ante los claros casos de corrupción.

La comunidad autónoma de Cataluña proyectará un referéndum que implica la independencia del Estado español de esta región. El presidente de la Generalitat Puigdemont asume el "mandato del pueblo" para que "Cataluña se convierta en un

¹²⁴ (Sada, 2013)

Estado independiente en forma de república", pero seguidamente propone "suspender los efectos de la declaración" para abrir la puerta al diálogo. Efectivamente la propia vorágine política en la que se encuentra el país desata la incontinencia refractaria de un partido político a otro. Para acabar con la suspensión de la declaración de independencia por parte de un gobierno que se acoge a la Constitución.

En definitiva, a lo largo de este ensayo hemos podido conocer diferentes pensamientos y conceptos de la filosofía, donde la acción humana está llena de implicaciones. Las metáforas dentro de la letra hacen posible que reconozcamos en qué punto se encuentra el autor de la obra, y, además, de qué contexto es producto. La humanidad se corona en lo más alto de la cadena 'alimenticia' creyéndose capaz de dominarlo todo, situándose a la altura de los dioses, con potestad para decidir sobre el futuro de los demás seres vivos, territorios, sociedades y la naturaleza. La historia del ser humano parece una narración que conduce a la extinción de sí mismo y al caos. Un enfrentamiento que, se comete contra la propia naturaleza, habiendo sido abandonada en pro de la 'ciudadanía' y sus leyes; dejando de lado cada vez más la moral, o en algunos casos, abusando de ella hasta rebajarla a la nada.

Después de tanto progreso llevado al fracaso, ¿en qué punto está la humanidad? Acabaremos con la eternidad, como lo estamos haciendo con el medio ambiente, como lo hemos hecho con los dioses, no hay nadie para castigarnos más allá de las consecuencias de nuestras acciones. ¿Cuáles deben ser nuestros referentes ahora? Los personajes míticos que representaban los héroes se dejan atrás por lo básicas que resultarán sus acciones. Los mitos contemporáneos que se produzcan serán un arma de doble filo según el núcleo de producción. Lo que sí está claro, es que los héroes tienen un factor de masas importantísimo, por ello, la tecnología que usan los artistas, son más que nunca su principal valor. Con Rayden, su mejor instrumento es su voz, y las palabras que motivan al que lo escucha.

Los cantantes no poseen ninguna habilidad excepcional como pueden tener los superhéroes, pero sí pueden incidir en el pensamiento, y la reflexión. Por todo esto, las producciones de Rayden son y serán de un gran valor académico, ya que, como se ha visto la historia y el pensamiento no se encuentra siempre en el papel. Música y cine pueden unirse para afianzarse como fuentes de conocimiento claves para el desarrollo del pensamiento contemporáneo. El conocimiento más que nunca está al alcance de cada uno de nuestros sentidos, y si somos capaces, transgrediremos los límites que actualmente nos encontramos a la hora de conocer nuestro presente.

Bibliografía

- Abbasi, A. (Dirección). (2018). *Border* [Película].
- Adorno, M. H. (1969). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- Álvarez, D. M. (2014). *Arjé* [Grabado por Rayden]. Madrid, Madrid, España.
- Álvarez, D. M. (2017). *Meteorito* [Grabado por Rayden]. Madrid, Madrid, España.
- Amirpour, A. L. (Dirección). (2014). *Una chica vuelve a casa sola de noche* [Película].
- Andrada, A. F. (s.f.). *Epístola moral a Fabio*. Madrid: Real Academia Española.
- Aristóteles. (2003). *Metafísica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2016). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- autores, V. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Bauman, Z. (2008). Racismo, antirracismo y progreso moral. *Debats: Revista de cultura, poder i societat*, 175-184.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.
- Castillo, S. S. (2019). “¡Mira, un negro!” Elementos para pensar el racismo y la resistencia. *Universidad Distrital Francisco José de Caldas*.
- Cervio, P. (2014). *Anaximandro*. Obtenido de Philosophica: <https://www.philosophica.info/voces/anaximandro/Anaximandro.html#toc3>
- Césaire, A. (-). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: -.
- Colaboradores de Wikipedia. (5 de Mayo de 2022). *Black Lives Matter*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Lives_Matter
- Colaboradores de Wikipedia. (13 de Mayo de 2022). *Edad Contemporánea*. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Edad_Contempor%C3%A1nea
- Colaboradores de Wikipedia. (13 de Mayo de 2022). *El Romanticismo*. Obtenido de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo#:~:text=El%20Romanticismo%20es%20un%20movimiento,el%20mapa%20completo%20de%20Europa>.
- Colaboradores de Wikipedia. (6 de Mayo de 2022). *Nacionalismo*. Obtenido de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Nacionalismo>
- Colaboradores de Wikipedia. (20 de Abril de 2022). *Teoría de los cuatro humores*. Obtenido de Wikipedia, La enciclopedia libre: https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_los_cuatro_humores

- Enciclopedia Herder. (s.f.). *Martin Heidegger*. Obtenido de Enciclopedia Herder:
https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Heidegger,_Martin
- Europa Press. (29 de Diciembre de 2016). *10 noticias que marcaron a España en 2016*. Obtenido de Europapress:
<https://www.europapress.es/nacional/noticia-10-noticias-marcaron-espana-2016-20161229121905.html>
- Fernández, R. G. (2018). Hacia una construcción del sujeto en Michel Foucault. *Universidad de Costa Rica*, 9-26.
- González, Z. (2002). *Moral y política de Aristóteles*. Obtenido de Diccionario soviético de filosofía:
<https://filosofia.org/zgo/hf2/hf21075.htm#:~:text=La%20virtud%20moral%20C%20seg%C3%BAAn%20Arist%C3%B3teles,medio%20en%20que%20consiste%20la>
- Hegel, F. (s.f.). VI. EL ESPÍRITU. En F. Hegel, *Fenomenología del espíritu* (págs. 259-283).
- Herrero, B. D. (2022). *Historia Cultural*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Hobbes, T. (2008). *Leviathan*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (-). *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Calpe.
- La Vanguardia. (11 de Diciembre de 2017). *Cronología de las principales noticias de 2017 en España*. Obtenido de La Vanguardia:
<https://www.lavanguardia.com/vida/20171211/433568653680/cronologia-de-las-principales-noticias-de-2017-en-espana.html>
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y el mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2011). De los poetas. En T. A. Pascual, *Así habló Zaratustra* (págs. 193-196). Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (s.f.). Sentencias. En Nietzsche, *La Gaya Ciencia* (págs. 210-298).
- Pascal, B. (1998). *Pensamientos (pensamiento 978)*. Madrid: Cátedra.
- Platón. (2006). *La República*. Madrid: Gredos.
- Platón. (2014). *El Banquete*. Madrid: Gredos.
- Rousseau, J.-J. (1997). *Discurso sobre el origen y fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sada, L. (26 de Diciembre de 2013). *España: El año 2013 resumido en 10 noticias y 10 fotos*. Obtenido de Globalvoices:
<https://es.globalvoices.org/2013/12/26/espana-el-ano-2013-resumido-en-10-noticias-y-diez-fotos/>
- Stallone, S. (Dirección). (1986). *Rocky IV* [Película].

- TeleMadrid. (9 de Diciembre de 2014). *¿Qué pasó en España en el 2014?* Obtenido de TeleMadrid: <https://www.telemadrid.es/noticias/nacional/paso-Espana-0-1636636346--20141209015508.html>

Cuando Dios se acercó a los hombres:

La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

Fernando Sanz Ferreruela

Ana Asión Suñer

(Universidad de Zaragoza)

Teniendo en cuenta el contexto social, político y religioso que atravesó España durante mediados del pasado siglo XX, este trabajo se propone aportar, a través de una de las películas más destacadas de César Fernández Ardavín, un concepto diferente de frontera: la que separa, pero también conecta a los hombres con Dios. Y, en esa situación de unión, pero a su vez de tensión, sobre todo la que señala -según la doctrina católica- que es Dios quien llama y tiende su mano a la humanidad y le ofrece su ayuda, y nunca al contrario.

1.1. La renovación social, cinematográfica y religiosa durante los años sesenta en España

Tras la llegada de los tecnócratas del Opus Dei al gobierno de Franco en 1957 se experimentó en España un periodo de bonanza que muchos denominaron “milagro económico”. Una circunstancia que estuvo acompañada del comienzo de la construcción de un nuevo país. No solo apareció una nueva clase media hasta entonces inexistente, sino que se produjo un cambio de mentalidad que estuvo acompañado por una voraz entrada del consumismo en el país.

El cine fue protagonista y testigo de todos estos cambios, como se advierte en títulos como *Pero... ¿En qué país vivimos?* (José Luis Saénz de Heredia, 1967) o *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) que trataron directamente la nueva idiosincrasia que atravesaba la sociedad española.

Es necesario tener en cuenta a su vez cómo, tras la vuelta a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero en 1962, se impulsaron una serie de disposiciones que sirvieron, entre otras cosas, para poner por primera

vez por escrito un código de censura cinematográfica. Además, en 1964 se promulgó la denominada como “Carta Magna de la Cinematografía” donde, entre otras disposiciones, se estableció que cada película obtuviera el 15% de los ingresos brutos en taquilla. En estos instantes también se creó la categoría de “Interés Especial”, pensada para los proyectos audiovisuales que, acorde con los principios del gobierno franquista, contuvieran valores morales, sociales, educativos o políticos. Asimismo, se reformuló y clarificaron las atribuciones de la Filmoteca Española, se impulsaron los cineclubs y se fomentó la actividad filmica en las Universidades españolas.

Dentro de este contexto, los años sesenta fueron testigos del nacimiento del Nuevo Cine Español (1962-1967), formado por cineastas que desearon abordar viejos temas desde una nueva perspectiva (José Luis Borau, Manuel Summers, Mario Camus, Basilio Martín Patino), siempre con una visión de realismo crítico y una actitud revisionista del pasado reciente de España marcada por la añoranza, el pesimismo y el lamento por el tiempo perdido. Buen ejemplo de ello es *La caza* (Carlos Saura, 1965), que constituye la más temprana revisión en clave crítica de la Guerra Civil española. También en esos años surgió la Escuela de Barcelona (1965-1970), compuesta por cineastas catalanes de corte contestatario cercanos a la disidencia antifranquista: Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1965), Joaquim Jordá y Jacinto Esteva (*Dante no es únicamente severo*, 1967), Pere Portabella (*Nocturno 29*, 1969), entre otros, que llegaron a vulnerar incluso la noción de argumento clásico en sus obras, en una osadía nada desdeñable para el cine de su tiempo.

En cuanto al ámbito religioso, con el Concilio Vaticano II (1962-1965) se expresó la necesidad de cambiar la imagen de la Iglesia universal, acabando con la imagen de una institución inmóvil, conservadora por instinto y anclada en el pasado. Un nuevo proyecto, capitaneado sucesivamente por Juan XXIII y Pablo VI, con el que poco a poco la Iglesia fue adquiriendo una nueva imagen, renunciando a privilegios en cualquier forma de estatuto jurídico, respetando la libertad civil en materia religiosa o revisando la liturgia, la concepción del sacerdocio, la misión de los laicos y, en definitiva, las formas históricas de hacerse presente en la sociedad, entre ellas, muy especialmente, los medios de comunicación de masas (fig. 1).

A su vez, con el progresivo aperturismo religioso experimentado ya desde los años cincuenta en España, había comenzado a proliferar un cierto tipo de literatura de corte piadoso/espiritual, con autores como José María Sánchez Silva -*Marcelino, pan y vino* (1953), *La burrita Non* (1955)-, José María Pérez Lozano -*Dios tiene una O* (1959)-, o José Luis Martín Descalzo -*La frontera de Dios* (1956)- que, asimismo, buscaban acercar los principios de la doctrina católica al pueblo más llano -particularmente a niños y jóvenes- más allá de la gravedad de sermones y discursos teológicos, democratizando esas ideas y haciéndolas mucho

más accesibles y cercanas (fig. 2).

Como parece lógico, de forma paralela se produjo una rápida adaptación de estas obras al cine, favorecida por el ambiente religioso español y el propicio momento del Concilio. Eran obras siempre teñidas de un cierto realismo mágico y poético, con un tono de fábula moralizadora, y siempre con un planteamiento muy maniqueo a la hora de configurar los personajes y las acciones, pero de una gran eficacia catequética.



Fig. 1: El Concilio Vaticano II (1963-1965)



Fig. 2: Portada de Marcelino pan y vino (José María Sánchez Silva, 1953)

1.2. La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

La frontera de Dios es una adaptación de la novela homónima de José Luis Martín Descalzo (Premio Nadal 1956), sacerdote y periodista paradigmático del ambiente que hemos trazado, pues no en vano, cubrió como corresponsal de varios medios de prensa todas las sesiones del Concilio durante los casi tres años que duró.¹²⁵

Cuando el Concilio estaba en su momento álgido, en la primavera de 1963, la

¹²⁵ MARTÍN DESCALZO, José Luis, *Un periodista en el Concilio*, Madrid, Propaganda Popular Católica, 1966, 3 vols.

productora Eurofilms confió la adaptación al cine de dicha novela al realizador César Fernández Ardavín, sobrino del también cineasta Eusebio Fernández Ardavín y del dramaturgo Luis Fernández Ardavín; un muy buen artesano del cine que había comenzado a trabajar en la década anterior, realizando algunas películas menores, como la anticomunista *Y eligió el infierno* (1957), pero que había tenido gran notoriedad al ganar, con su adaptación del *Lazarillo de Tormes*, el Oso de Oro en el Festival de Berlín en 1959. Más tarde, en los años setenta, combinó su labor en la ficción con su dedicación al documental, sobre todo de arte, impulsado desde su productora Aro Films.

Acercando de la versión cinematográfica de *La frontera de Dios*, cabe señalar que, como ya sucediera tantas otras veces en nuestro cine con temáticas religiosas de hondo calado -*La fe* (Rafael Gil, 1944), *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1956), *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1963) etc.- y no exentas de cierta polémica ideológica, como es el caso (intervenciones divinas, milagros, sacrificios, asesinatos...), el proceso de producción de la misma tuvo que afrontar no pocos problemas con la censura, siempre recelosa, desconfiada y ambigua con estos temas un tanto heterodoxos. Así, los asustadizos y escrupulosos miembros de la Junta entorpecieron durante interminables meses la producción de la película, primero realizando no pocas objeciones al guion -no olvidemos que partía de un texto preexistente que además había sido premiado y muy reconocido en el ámbito cultural, lo que demuestra como la censura literaria siempre fue menos escrupulosa que la cinematográfica- y más tarde, como veremos, con la cinta ya rodada, la infravaloró entorpeciendo su exhibición con una calificación económica y moral excesivamente rigurosa.

Así pues, cuando el guion fue presentado a censura en abril de 1963, despertó no pocos comentarios y apreciaciones de algunos miembros de la Comisión Delegada para Censura de Guiones Cinematográficos. Contando como ponentes con el Padre Staehlin y los Sres. Arroita-Jáuregui y Sebastián B. de la Torre, el 8 de abril de 1963 su informe falló de manera favorable la propuesta, advirtiendo que en el rodaje se evitara que cayeran en ridículo las manifestaciones religiosas. Se señalaron a su vez ciertas frases que debían ser suprimidas, como *¿Habéis visto que mierda de pueblo?*, *El cura no nos sirve* o *¿Lo dices en serio? No hay bastantes complicaciones con Dios para que metamos al obispo. No, hijo, no. Te lo prohíbo*. Pero sin duda, la postura que más llama la atención fue la protagonizada por Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso quien, con su peculiar “modo de ver”, daba en la clave con dureza en no pocos de los lastres narrativos de esta historia; criterio que por lo demás resulta muy significativo puesto que representa una tempranísima aplicación de las nuevas Normas de Censura Cinematográfica, que acababan de instaurarse tan solo un par de meses antes, en febrero de 1963:

DADO que la novela del Padre Martín Descalzo es suficientemente

conocida, no creo que haga falta contar las peripecias argumentales, y sí señalar que casi todas, así como la intención de la novela, se recogen en este guion. Por tanto, el guion pretende fustigar toda una serie de defectos y vicios en la manera de vivir la religión los habitantes de un pueblecito español: fariseísmo, codicia, falta de caridad, superficialidad, folklorismo, supersticiones, lujuria y lascivia, etc. Para ello parte de una situación límite y de la existencia de un justo, Renato, a través del cual Dios hace una serie de milagros mínimos, señal del amor y de favor que los hombres no entienden. Con todo esto quiero decir que el fin del guion es teóricamente bueno, y lamento que ese fin se persiga a través de una simplificación de la psicología humana, de los hombres, con vicios y virtudes, tan falta de caridad como la que se denuncia, y a través de una gigantesca mentira. Porque en este guion, lo malo es que todo es falso, todo es maniqueo. Los autores se lo inventan todo, para combatirlo con mayor facilidad. Ni es así un pueblo, ni es así la vida de un pueblo, ni es así la gente, ni puede ser así un guardagujas, que habla que parece Santo Tomás. Y si en la novela se puede aceptar-por cierto carácter de apólogo- la gigantesca mentira, creo que en el cine va a ser muy difícil de aceptar, y mucho me temo que esta película, que quiere ser religiosa, no termine siendo -en cuanto falle su realizador- una monstruosa película antirreligiosa para personas medianamente formadas.

De todas formas, consultadas las normas no encuentro ninguna en que apoyarme para prohibir este guion, aunque sí alguna a que hacer alusión para que se cuide el rodaje de determinadas escenas. Así, las escenas ante la cruz derribada que pueden caer dentro de la norma 14, apartado 1- Así, las escenas en el Ayuntamiento, en que se ve a las autoridades del pueblo actuar a las órdenes del cacique Sátrapa -y en las que la columna visual del guion dice, textualmente, "En una de las paredes un Corazón de Jesús algo cursi, entronizado sobre un fondo raso de rojo (sic.). Naturalmente retratos de Franco y José Antonio. Son viejos retratos, Franco está muy joven en ellos"-, que puede caer en la norma 14, punto 2. Así, la presentación de los sacerdotes y del periodista, que pueden caer fácilmente en la misma norma y en el mismo punto, etc.

Lamento pues, en definitiva, no encontrar ninguna norma en qué apoyarme para la prohibición de este guion, y me sumaría al voto de quienes la encontrasen. De todas formas, conviene señalar a la productora que, de acuerdo con las Normas de Censura, la película no sería autorizada para menores: presentación de adulterio, de relaciones ilícitas, personas que encarnan el bien presentadas con rasgos de ñoñería, norma 26, etc.

*En definitiva: autorizado.*¹²⁶

Después de un parón de seis meses, en los que el proyecto quedó en suspenso, concretamente los días 7 y 9 de octubre de 1963, el guion de nuevo fue valorado por las Juntas de Clasificación y Censura, en este caso para adjudicar a la película la calificación a efectos económicos, y también su clasificación moral, recibiendo juicios bastante severos y poco elogiosos. Así, Manuel Andrés Zavala, de la Rama de Clasificación señaló *que el guión ha sido escrito sin acierto y posponiendo cualquier otra calidad o valor a un afán de trascendencia que no está conseguido. La construcción cinematográfica es también en extremo efectista y retorcida o mejor dicho rebuscada con afanes de originalidad que no se logran. El director no ha podido con el tema que desde luego era difícil de llevar adelante con éxito.*

Por su parte, el Director General de Cinematografía, el mencionado García Escude recomendaba en su informe que se calificara como tolerada solamente para mayores de 18 años, señalando *que la artificiosidad de la novela se acentúa en la película cuya problemática ha de provocar cierto desconcierto en el público medio; no la juzgo gravemente dañosa aunque tampoco positiva.* En cualquier caso, advertía -en una dinámica que no era habitual hasta el momento- *que conviene su examen en pleno, suspendiendo hasta entonces la decisión.* A pesar de ello, el Director General remarcaba que, aun en el caso de que el plenario de la Junta de Calificación y Censura la aprobara, decretaría la supresión de *las referencias al obispo, el plano de la esposa del Sátrapa en la cama, el del protagonista tirando a puntapiés las velas al pie de la cruz, instando por último a repasar los diálogos del párroco y el cura joven.*

En un tono similar, el Vicepresidente de la Comisión de Censura, Florentino Soria, señalaba algo muy similar: suprimir la referencia al obispo, las palabras del confesionario, la mujer del Sátrapa en la cama, etc., advirtiendo que es un *tema delicado sujeto a confusiones y que despertará escándalo en ciertos sectores. De todas formas creo que no puede considerarse realmente peligroso.*

El resto de los vocales de censura, incluido el severo Marcelo Arroita-Jáuregui supeditaban su criterio a la decisión tomada por el pleno, a excepción de José María Sánchez Silva -recordemos, el autor de *Marcelino, pan y vino*- quien señalaba que *es un film a ratos estimable, de buena intención pero con grave peligro de confundir al espectador no preparado. Caso de su aprobación aconsejaría cortes determinados.*

Por último, los dos vocales religiosos, los padres Carlos Soria y César Vaca opinaban que *no era pernicioso* pero también reservaban al pleno su decisión.

En cualquier caso, en ese mismo momento se acordó adjudicar al proyecto un bajísimo grado de protección económica, correspondiente a la categoría de 2ª A.

¹²⁶ Archivo General de la Administración [A.G.A.], (03) 121, 36/04843.

Tan solo un par de días después, el 11 de octubre de 1963 se llevó a cabo la reunión del pleno de ambas comisiones (clasificación y censura), autorizando por mayoría la calificación de apta para mayores de 18 años a la película que, aunque tenía su permiso de rodaje desde abril, todavía no había experimentado su primera vuelta de manivela. En aquella reunión se comprobó que se habían adaptado los diálogos a lo decretado anteriormente, en los rollos 1, 3, 7, 8 y 9 de la cinta, y a pesar de todo, de los 18 votos emitidos, tres de ellos propusieron la prohibición definitiva del guion, uno de los cuales fue el sacerdote Jesuita Carlos María Sthaelin -uno de los grandes defensores del apostolado del cine-, otro el vocal religioso, Padre César Vaca y por último el periodista zaragozano católico Pascual Cebollada.

Cabe resaltar que, en esta fase del expediente de censura se incluye -como era hasta cierto punto habitual- un sobre con cuatro fotos de rodaje que nada tienen que ver con el espíritu de la película, pues en todas ellas se muestran imágenes de cierto contenido “sexual”, sobre todo de la mujer del Sátrapa (Julia Gutiérrez Caba) en ropa interior. Imágenes que sin duda se seleccionaron pues constituían serias “pruebas” que demostraban los reparos morales de los miembros de las comisiones censoras.

Todo lo cual demuestra cómo, a pesar del espíritu renovador inherente en muchos miembros de las comisiones de censura -el propio Director General García Escudero, o el Padre Sthaelin- la obsesión compulsiva por desterrar cualquier mínima referencia sexual, más aún ligada a planteamientos religiosos, era una realidad invariable en el panorama del control de la cinematografía española todavía en los años sesenta.

Finalmente, también en ese segundo tránsito censor, el 10 de octubre de 1963 fue aprobado el presupuesto de la película, que la productora había fijado en 7.727.919,48 pesetas, y que el Ministerio rebajó a 6.050.000 pesetas, con una protección oficial de un máximo de 1.800.000 pesetas. De esa suma, Ardavín cobraría la nada desdeñable cantidad de 500.000 pesetas, Martín Descalzo cobraría 75.000 por sus derechos de autor; él mismo y Pérez Lozano se repartirían otras 175.000 pesetas por el guion, mientras el actor protagonista, Enrique Ávila, percibiría la suma de 150.000 pesetas.

Lógicamente, los responsables de la película discreparon profundamente por el mal tratamiento recibido por parte de censura -la calificación económica de 2ª A y la clasificación moral de apta solo para mayores de 18 años-, hasta el punto de que Gerardo Marote, Consejero Delegado de Europea de Cinematografía S.A., interpuso un recurso el 27 de noviembre de 1963. Con él se solicitaba al Ministerio la revisión al alza de la referida calificación -que, lo cierto, lesionaba gravemente el posible rendimiento comercial de la película, al impedir que se proyectara en salas de estreno y reduciendo al mínimo la cuantía de las subvenciones estatales-, ya que la película *incorpora valores morales, artísticos y técnicos que*

sin deparar a la cinta garantías de éxito comercial la constituyen en cambio digna de merecer una clasificación superior a la que ha sido reconocida (...), el montaje de la película en la versión examinada por esa junta adoleció de ciertos defectos inherentes a la urgencia con que hubo de realizarse. Tales defectos han quedado subsanados en la versión actual de la película. Incluso se solicitaba audiencia en el Ministerio para poder llevar a cabo las explicaciones oportunas personalmente.¹²⁷

La película fue de nuevo -por enésima vez- valorada por las Juntas, que ratificaron su fallo anterior casi once meses después, concretamente el 10 de octubre de 1964, dándose fin con ello a un enrevesado e interminable -más de un año y medio- proceso de producción que, por otro lado, resulta paradigmático a la hora de explicar la ineficacia y las miserias de todo tipo de los entramados administrativos y censores españoles, a mediados casi de la década de los sesenta.

En cualquier caso, el 3 de mayo de 1965 llegó por fin *La frontera de Dios* a los cines. Su argumento transcurre en Torre de Muza, un pueblo castellano azotado por la sequía, que es considerada como una maldición divina, retomando un planteamiento narrativo que recuerda poderosamente al utilizado por Florián Rey muchos años antes en *La aldea maldita* (1930). Ante esa situación, los modestos habitantes comienzan a culpar a la divinidad de la situación y, poco a poco, van perdiendo su fe, a excepción del joven guardavías, Renato (Enrique Ávila), quien no solo la conserva, sino que incluso asiste con asombro a cómo a través de él, la divinidad se manifiesta a los hombres, y comienza a hacer milagros (fig. 3).

Renato encarna la figura de un héroe vulnerable -como también ocurría en el caso del niño protagonista en *Marcelino, pan y vino*-, joven y por tanto más puro y menos contaminado por la vida. De comportamiento intachable, un tanto solitario y con gran vida interior, Renato es un muchacho piadoso que destaca por su devoción religiosa. Su comportamiento modélico le reporta un acercamiento muy directo y especial a la propia divinidad, que propicia que, a través de Renato, se realicen prodigios incomprensibles. Así por ejemplo, se erige súbitamente, ante la presencia de Renato, la cruz de término que coronaba el pueblo y que unos vándalos habían derribado (fig. 4); revive un pajarillo que una de las niñas que protagoniza la película cuidaba como mascota y compañero de juegos; o tocan súbitamente las campanas durante la celebración de una procesión.¹²⁸

¹²⁷ A.G.A., (03) 121, 36/04843.

¹²⁸ Cabe señalar que en la novela los milagros eran alguno más, y sobre todo se encuentra el de la resurrección de la mujer del Sátrapa. Sin duda alguna, y debido a los ya de por sí muchos reparos que la censura interpuso a la plasmación en la pantalla de estos acontecimientos sobrenaturales, los responsables del guion -el propio Martín Descalzo y el periodista, ya mencionado, Pérez Lozano- debieron decidir ser prudentes, no recargar más de

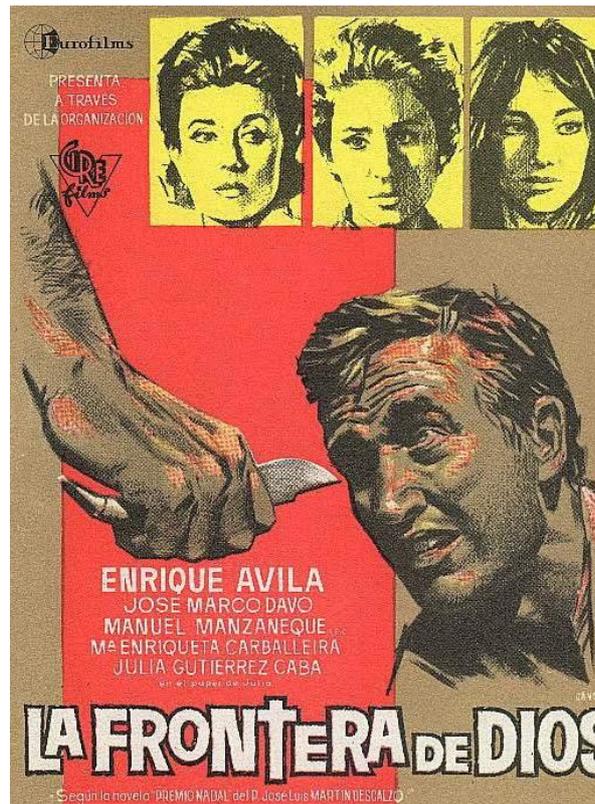


Fig. 3: La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

Pero como es comprensible, estos sorprendentes acontecimientos sobrenaturales encierran también una parte perversa; a medida que los vecinos van asimilando la presencia de los milagros en el pueblo, comienzan a verlos como algo cotidiano, hasta el punto de que, movidos por su egoísmo, demandan a Renato que les favorezca a cada uno en los problemas que les afectan. Y a pesar de que el protagonista, siguiendo la doctrina cristiana, intenta convencerles de que no es él quien obra los milagros, sino que es un mero vehículo a través del que se manifiesta el poder de la propia divinidad; y de que es Dios y no él quien decide qué prodigio

milagros la historia, eliminando el que sin duda –la resurrección era un tema demasiado delicado- habría sido el pasaje más polémico y discutido del texto.

va a acontecer, y cómo se va a obrar cada intervención sobrenatural, ello desata los odios y recelos de algunos habitantes del pueblo, que no alcanzan a comprender las razones de Renato.

Todo ello nos lleva a abordar el sentido de frontera que se encierra en este relato: la “frontera de Dios” alude al momento en el que Dios pone a prueba a los fieles creyentes para que estos manifiesten su fe; Dios llega hasta ellos, los reta con alguna situación vital adversa que les resulte incómoda o dolorosa, y espera la respuesta de estos que, como el viejo cura propone, puede ser positiva -reafirmar la fe del creyente, como en el caso de Renato-, negativa -renegar de la fe, como los vecinos del pueblo- o plasmarse en la indiferencia religiosa de muchos. Es precisamente el mencionado párroco del pueblo, Don Macario, postrado en la cama y ante su muerte inminente, quien logra explicar con gran clarividencia este asunto: *Vivimos en la misma frontera de Dios y las fronteras nunca son muy cómodas. Si; se consigue pasar algo de contrabando, hay mejor tabaco, mejor café. Pero ¿y las desventajas?... ¿Saber que en una guerra el primero en caer será tu pueblo? Y aquí... ya ha estallado.... He llegado a pensar que Dios va cambiando constantemente de frontera. Baja, pone sus tiendas junto a la ciudad y luego junto a otra, y otra, y otra. Quizá hasta hay un momento en que Dios está de frontera en cada alma, ese minuto decisivo en la vida en que uno sabe que ahí se lo juega todo. Es el momento de la soledad absoluta en el que el hombre se siente desnudo ante Dios, sin nada humano a que agarrarse. Cuando ese momento llega al alma...hay muy pocos caminos que escoger Yo, antes, de muchacho, pensaba que sólo había dos; o entregarse a Dios o asesinarle (fig. 5).*



Fig. 4: La frontera de Dios: milagro de la cruz



Fig. 5: Don Macario explica “la frontera de Dios”

De modo que esa “frontera de Dios” no es otra cosa que la llamada al compromiso de los fieles católicos, que no son quienes deciden acercarse a Dios, sino al contrario. Es Dios quien lleva a cabo el llamamiento y, solamente después, es el hombre quien, con su libre albedrío, emite una respuesta ante la sugerencia divina. En esa tesitura de relación, pero a su vez de choque entre Dios y el hombre, surge la tensión, un conflicto tan habitual en una situación de frontera o de guerra. Un concepto que recuerda poderosamente el que encierra otra película española anterior *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), donde se muestra que las relaciones entre el hombre y Dios no siempre son pacíficas, sino que surge a veces la tensión, el conflicto -siempre desatado por el comportamiento desviado del hombre-, esa “guerra” que, según el Evangelio, Dios ha venido a traer a la tierra para demostrar que la vida no siempre es tan fácil como puede parecer, que el dolor, el sufrimiento y los problemas existen a pesar de la labor tutelar de Dios, y que es el hombre quien debe actuar, intervenir y “mojarse” para lograr salir de ellos favorablemente.

Y como también suele ser habitual en los relatos de esta naturaleza, finalmente, la presencia de hechos sobrehumanos de naturaleza divina, siempre acarrea y comporta un mensaje con un claro componente apologético y de catequesis.

En este caso, el protagonista va a vivir un proceso de sacrificio (Viacrucis) por la incompreensión de sus vecinos. Ese “calvario” se pone de manifiesto visualmente en varios momentos del tramo final de la película, como cuando Renato, acosado ya por sus enemigos, se queda paralizado en medio de la calle, en oración y con los brazos en cruz, en una postura más que elocuente. Asimismo, en el terreno de las hipótesis, es bien significativo que muy poco después, la niña observa a Renato desde la ventana de su casa en pleno sufrimiento pues sabe que va a padecer injustamente y se encomienda a Dios al igual que Cristo en el Huerto de los Olivos; en ese momento, la pequeña deposita un botijo sobre la mesa, que queda enfocado por la cámara en un plano muy corto y que sin duda aporta el simbolismo redentor del agua -que expresa nacimiento y muerte en la doctrina de la Iglesia- que también tiene su hueco en el relato evangélico de la Pasión en una de las Siete Palabras-*Tengo sed*- que Cristo pronunció desde la Cruz en sus últimos momentos de vida.

En conclusión, Renato sufre, pero obtiene con su sacrificio la redención; la suya -que ya no necesitaba por ser un hombre justo- y sobre todo la del entorno hostil y descreído que le rodeaba. Es capaz de dar ejemplo y modificar el comportamiento desviado de los personajes pecadores quienes, solamente tras la muerte de Renato comprenden el alcance y la injusticia de sus actos. Como un nuevo Cristo, Renato ha tenido que pasar por su Cruz para ser tenido en cuenta, y solo así se manifiesta de forma completa y plena, como si fuera una Epifanía, el personaje de Renato quien, como su etimología delata, se convierte en el “Renacido”, en el “nuevo hombre” hecho a imagen y semejanza de Dios. Y solo en ese momento comenzará a llover sobre el pueblo, coronándose la catequesis que encierra la película: únicamente el sacrificio del justo es capaz de propiciar la misericordia divina, en un planteamiento religioso muy riguroso y exigente, pero muy alejado del sentimiento apocalíptico preconiliar de lo religioso, y mucho más imbuido de la lógica de la de redención por la vía del sacrificio impulsada por el Vaticano II.

La frontera abierta: la memoria a escena en

"Vidros partidos" de Víctor Erice

Miguel Rodrigo

(Universidad Paris Est-Gustave Eiffel)

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.
Jorge Luis Borges

1. Introducción

Buena parte del cine de Erice es cine de época. El primero de sus largometrajes, *El espíritu de la colmena* (1973) transcurre treinta y tres años antes del momento de su filmación, lo mismo que *El Sur*, el segundo (1983). Por su parte, la acción de *Alumbramiento* (2011) tiene lugar en junio de 1940, que es la fecha en que nació el propio director. En las obras citadas – también en *La Morte Rouge* (2006) y en la frustrada adaptación de *El embrujo de Shanghai* –, el marco histórico es el de la dictadura franquista, bajo la cual creció y pasó su juventud Erice. Ambientar una película en esta época equivale, por tanto, no sólo a actualizar parte del pasado reciente de España, sino también a recrear cinematográficamente un tiempo personal pretérito. Es la memoria, como no podía ser de otro modo, la encargada de oficiar esta recuperación, el necesario puente entre la experiencia vivida y el presente desde el que se narra. Asistimos así a la hibridación entre recuerdo personal y reconstrucción histórica, síntesis que, no hay que olvidar, se opera en el seno de la creación cinematográfica.

Construido a partir de los testimonios de varios trabajadores de una fábrica portuguesa, cerrada diez años antes del rodaje del film, *Vidros partidos* (2012) marca un hito en el cine de Erice: por primera vez en su carrera, no es su memoria

la que guía el relato sino la de esa otredad que son los entrevistados. Son los recuerdos de estos últimos los que tejen la intrahistoria de un tiempo marcado por la dureza de las condiciones laborales – asoman también la emigración a Francia, la guerra de Angola y la Revolución de los claveles. El hecho de ser una obra de encargo podría explicar este cambio de rumbo. Sin embargo, la memoria ajena como objeto de exploración era sólo una de las opciones propuestas por los productores, la fundación encargada de organizar la celebración de la capitalidad cultural de Guimarães. Nada impedía a Erice volver a realizar un ejercicio de introspección: « La fundación no nos impuso más que la medida convencional del tiempo [...] y lo único que nos sugirió como tema fue el de la memoria, qué soy yo con respecto a mi memoria o respecto a la memoria del prójimo, de los demás ». (OCEC UPF, 2013)

Para dar forma a un pasado ajeno contado a varias voces, y prosiguiendo una vía iniciada por *El sol del membrillo* (1992), el cineasta concibe el proyecto como un documental sometido a un riguroso ejercicio de ritualización y de puesta en escena. Así, por ejemplo, algunos entrevistados no tienen sus verdaderos nombres y sus testimonios fueron redactados por Erice a partir de lo que éstos u otros le contaron – es el propio director quien lo explica en una conferencia dada en el festival de Locarno (Cinéma extra, 2014). Al mismo tiempo, jalonan el medietraje lo que Jacques Gerstenkom denomina « pequeñas sacudidas de la enunciación » (1987, p.7), las cuales, como el sonido de la claqueta que oímos hasta cuatro veces, quiebran la convención que la cinta constituye al no ocultar el dispositivo cinematográfico.

Por si todos estos elementos no bastasen para alertar al espectador sobre el estatuto ontológico de la realidad mostrada, no hay que pasar por alto que la memoria, tema del documental y vía por la que discurre, selecciona y transforma el material que actualiza. En palabras del psiquiatra José Luis Díaz « la investigación cognitiva indica que el recuerdo es la recreación, reconstrucción y aún el montaje en el tiempo presente de una representación de algo ocurrido o aprendido » (2009, p. 514). Al recurrir a los términos « recreación », « reconstrucción » y « montaje », los lazos entre el funcionamiento de la memoria y el trabajo del cineasta-*metteur en scène* quedan sugeridos. En un sentido muy próximo se expresa Gilbert Durand cuando dice que « La memoria pertenece al dominio de lo fantástico puesto que dispone estéticamente el recuerdo » (2016, p. 435). ¿Qué grado de « fiabilidad » hemos de otorgar entonces a la realidad que constituye *Vidros partidos*, ese pasado revivido en la voz de los entrevistados?

Del modo en que el film se somete a este ejercicio de auto-cuestionamiento y « puesta en sospecha » se ocupa el presente artículo. Para dar cauce a nuestro estudio analizaremos los dos aspectos que más claramente, juzgamos, apuntan al carácter « dudoso » de la realidad ofrecida: el papel que desempeñan los elementos reflexivos en el medietraje y los mecanismos en él desplegados de teatrali-

zación y ritualización – en virtud de los estrechos vínculos que los unen, estos últimos serán abordados en un mismo apartado. Pero antes de comenzar, y dada la confusión a que se presta el concepto de reflexividad, es obligado indicar que las figuras de este signo presentes en *Vidros partidos* se inscriben en lo que Gerstenkorn llama « reflexividad cinematográfica » (Op. Cit. p. 8), esto es, la suma de mecanismos que señalan o « delatan » al propio dispositivo filmico, tales como el sonido de las claquetas ya mencionado. Junto a ellos encontramos una especie de *mise en abîme* constituida por la fotografía filmada – elemento clave en el medimetro, tal y como veremos –, figura que Gerstenkorn incluye dentro de lo que él denomina « reflexividad homo-filmica »: el film se refleja a sí mismo en esa suerte de « juego de espejos que la cinta es susceptible de mantener consigo misma » (Íbid. p. 9).

2. Reflejos

Si bien en sus comienzos, y tal como explica Christian Metz, el cine de ficción más comercial se sirvió con profusión de ciertas figuras reflexivas como la mirada a cámara (1991, p. 41), con el tiempo este uso fue languideciendo en aras del perfeccionamiento del ilusionismo cinematográfico.

El género documental, por su parte, al no proponerse como una ilusión de realidad sino como lo real mismo, presenta una problemática diferente. Sin embargo, en la medida en que la realidad que ofrece es el resultado de una construcción, una transformación de la realidad « primera », un nuevo « ilusionismo », más sutil si se quiere, se apropia del género. Tal vez, precisamente por esta razón se hace indispensable, para un cineasta de firmes convicciones morales como Erice, mostrar o sugerir la medida en que la realidad filmada se aleja de la realidad « bruta » o « primera » así como el artificio que permite el trasvase de una a otra. La reflexión meta-cinematográfica, al ahondar en el estatuto ontológico de la imagen filmica, constituye un medio privilegiado para proceder a este ejercicio, tal y como veremos a continuación.

Título. El sintagma « cristales rotos » identifica a la fábrica de la que habla el film, a *fábrica dos vidros partidos*. El cristal es, sobra decirlo, un material transparente que permite ver perfectamente aquello que hay tras él. Lo paradójico de su naturaleza es que « vela » la realidad « desvelándola », constituye un elemento de cierre y a la vez una apertura; es una barrera física, en efecto, pero invisible. En el caso que nos ocupa, los cristales están rotos, (como muestra el segundo de los planos) lo que establece una diferencia entre la realidad que dejan ver y aquella que asoma tras los agujeros, ya sin velo alguno – si bien hay un « velo » que sí se mantiene y que es el que separa la realidad del espectador de la de la imagen filmica, por supuesto. Esa transparencia que permite el cristal nunca es tal, podemos

inferir, sino sólo apariencia, aquello que deja ver no tiene el mismo estatuto que lo que vemos por los agujeros. Tal diferencia es reforzada por el hecho de que los cristales que no están rotos aparecen empañados, se han vuelto opacos.

En virtud de estas consideraciones, encontramos que es posible poner en relación la imagen del cristal roto con la propia naturaleza del género documental – al menos en la concepción más clásica de éste último – el cual se propone como una realidad cinematográficamente restituida sin el velo de la ficción, mostrada con una « transparencia » que es sólo aparente en la medida en que tiende a hacer olvidar los diversos filtros que median entre lo real y su doble fílmico. En otro orden de cosas, el cristal también nos remite al espejo, metáfora de la reflexividad por excelencia. Visto desde este ángulo, los cristales rotos del documental mostrarían un reflejo y no un original, reflejo que es el de un espejo roto o el de una imagen caleidoscópica en tanto en cuanto comparte con ésta su carácter fragmentado y « desrealizante ».

Mosaico de azulejos. Su forma rectangular y su disposición apaisada hacen pensar en una pantalla de cine; las telas desenrolladas que ocupan su centro parecen rollos de celuloide – yendo aún más lejos, se asemejan al logotipo de la Metro Goldwyn Mayer. Para rizar el rizo, estos rollos también se encuentran inscritos en un nuevo rectángulo... De este modo, la imagen es dada como una superposición de realidades enmarcadas: la primera es el objeto extra cinematográfico que Erice ha decidido filmar, la fábrica abandonada; la segunda es la imagen que contiene el mosaico y que alberga, al mismo tiempo, una tercera que es la de los rollos de tela, otra unidad visual hasta cierto punto independiente del resto. Estas dos últimas son según Metz formas reflexivas que él llama «segundas pantallas» (Op. Cit., p.71). Más adelante veremos que la fotografía del comedor también debe ser incluida en esta misma categoría. Situada en el umbral de Vidros partidos, la identificación entre la cuadrícula de azulejos que divide al mosaico y la de las ventanas de la fábrica, sugerida por ese fundido encadenado que une el primer plano con el segundo, marca el tono y abre el cauce por el que va a discurrir el film: una cierta poética del marco enmarcado y parcelado.

Además de los rollos de tela, el mosaico muestra a varios campesinos portugueses, hombres y mujeres, que parecen avanzar hacia el centro. El efecto que los rollos producen en medio de la escena, cuyo fondo es un paisaje montañoso en el que se destaca una fábrica, es el de un artefacto caído de otro planeta, un objeto extraño perteneciente a una dimensión distinta que envejece automáticamente la realidad que lo rodea. La composición nos hace pensar en una epifanía, una adoración de los pastores, eso sí, convenientemente secularizada, pues el objeto de culto es ahora la industria. De este modo se expresa lo que podríamos interpretar como la fe en el progreso que la industria promete. Por un lado, al presentar a los personajes con sus trajes típicos, la imagen entronca con una cierta idea del Por-

tugal eterno, apegado a sus raíces, y con el que establece una especie de continuidad; por otro, con ello se apunta también, a buen seguro, al deseo de transformación de un país esencialmente agrario en una nación industrial y moderna. Los personajes representados, de grandes dimensiones y estilizados, poco realistas, tienen algo de pioneros, de hombres y mujeres nuevos llegados de un mundo viejo, y su gesta es la materia de la que se nutre una nueva épica. Es una imagen moderna en la medida en que expresa una optimista confianza en el progreso.

La realidad detrás de esta imagen era, como cabe esperar, muy diferente, pues sabemos que en la época a la que nos remite el mosaico, (¿principios del siglo XX?) las condiciones de trabajo eran aún más duras que las padecidas por los entrevistados. La industrialización de Portugal, ahora lo sabemos, ni se extendió a la totalidad del país, que siguió siendo fundamentalmente agrario, ni benefició más que a una parte muy exigua de la población. Ese tiempo del azulejo tiene más de mítico que de realidad histórica. En esa analogía con el cine con que comenzaba este apartado, la imagen artística, parece sugerirnos el documental, comparte con el séptimo arte su capacidad para engendrar mitos e inventarse la Historia – ya es un lugar común referirse al cine como la mayor fábrica de mitos del siglo veinte. El hecho de que el documental se abra con el mosaico, cuyo motivo central, recordamos, « prefigura » el logotipo de la Metro, puede ser leído como un aviso a navegantes cautos: lo que va a desplegarse ante el espectador está menos lejos de lo que cabría esperar de aquellas ficciones sobre las que el cine clásico construyó su gloria.

A través del diálogo entre las imágenes del azulejo y las de los trabajadores reales, la cinta establece un juego de espejos en que el que las primeras se nos aparecen como las más desrealizantes de todas, las más « sospechosas » y menos « fiables », si se quiere, no solo porque su carácter más o menos alegórico, insistimos, no transcriba realidad externa alguna, sino también porque todo dibujo es, por definición, una interpretación del mundo. Ni el autor del mosaico ni su promotor quisieron reproducir fielmente una realidad determinada, sino dar forma artística a una aspiración. Ahora bien, la « irrealidad » de esta imagen nos remite a una realidad no literal sino indirecta u oblicua, muy abierta, una zona invisible formada por el conjunto de factores materiales y psicológicos que han hecho a dicha imagen tal y como es. Es quizá en este campo de lo no visible donde la huella de lo que ya ha sido pervive más íntegramente, más parecida a sí misma: lo que la palabra dice y lo que el arte muestra, además de carecer de correspondencia exacta con realidad « exterior » alguna, es siempre cuantitativamente inferior a lo contrario – por no hablar de que tanto la palabra como la imagen creada son, en sí mismas, transformaciones operadas sobre un referente dado. Invitar al espectador a servirse de lo mostrado para buscar mucho más allá es una idea que no ha de disgustar a un creador que ha hecho de la elipsis uno de los pilares de su

filmografía, tal y como analiza el investigador Miguel Ángel Lomillos en su tesis *Una poética de la ausencia El espíritu de la colmena de Víctor Erice*, (2012).

Fotografía del comedor. Es tal vez la construcción reflexiva más importante en *Vidros partidos* y su estudio viene a prolongar lo apuntado precedentemente a propósito de los límites de la imagen artística. Preside el comedor de la fábrica una gran fotografía en blanco y negro – rectangular y apaisada, como el mosaico y la pantalla de cine y como el marco que encuadra los rollos de tela. Lo que en ella se muestra es otro comedor mucho más grande de la fábrica en la época en que funcionaba a pleno rendimiento, presumiblemente a principios del siglo veinte. La instantánea fue tomada durante el almuerzo de los trabajadores.

El carácter reflexivo inherente a toda fotografía mostrada en un film está subrayado por esa redundancia que constituye el hecho de colgar en el comedor la imagen de un comedor, una especie de *mise en abîme*, tal y como decíamos al comienzo. También los recuerdos narrados por los trabajadores dan cauce a una narración dentro de esa narración que es el propio cortometraje, dos temporalidades distintas cuya coexistencia se expresa en la presencia de la foto detrás de los entrevistados. Esta superposición de tiempos presenta una doble naturaleza: por un lado es sintética en la medida en que ambas temporalidades irrigan y dan cuerpo a esa « tercera » que es el tiempo del film, suma y superación de las dos; por otro, cuando una foto es enmarcada por la pantalla de cine, una brecha se abre entre el tiempo en que fue tomada y el presente de la diégesis, todo ello encuadrado en esa otra temporalidad que es la del espectador. Ningún elemento como la fotografía expresa tan literalmente esta separación de planos que *a priori* constituyen las construcciones reflexivas. Al mismo tiempo, esa distancia en el tiempo que excava y hace visible toda fotografía permite a un pasado cualquiera ser virtualmente actualizado; también, lo que es más, que el presente desde el que es contemplado se vuelva contemporáneo de dicho pasado. Tal vez, precisamente en virtud de esta « conjunción ilógica entre el aquí y el pasado » a los que se refiere Roland Barthes en la comunicación *Réthorique de l'image* (1964, p. 9), el atributo que mejor defina a la fotografía sea su ambigüedad. Veamos a continuación el modo en que esta propiedad se expresa en la foto que nos ocupa.

En *Vidros partidos*, los espectadores miramos a los fotografiados y éstos nos « miran » a nosotros. Es el efecto-espejo al que se refiere Metz y que « introduce así un retorno que sustrae la inocencia del dispositivo y lo subraya con un grueso trazo del revés » (*Op. Cit.* p. 40). La reflexividad se ha convertido en reciprocidad. La superación de la frontera espacial hace que nos sintamos más cerca del observado-observador, aquellos obreros ya desaparecidos – no hay que pasar por alto que ya una primera ruptura se ha operado cuando los entrevistados se dirigen a ese fuera de campo en que se encuentra, presumiblemente, el realizador, pero al tratarse de una práctica habitual en la filmación de testimonios orales, hemos preferido no detenernos en ella. La película muestra en primeros planos algunos de

los rostros de los fotografiados, que tienen algo de inquisitorial, como si trataran de desentrañarnos un misterio. En un sentido muy próximo se expresa Ana Torrent en *Ana, tres minutos* (2011), un breve trabajo de Erice en el que la actriz, al hilo de la tragedia de Fukushima, dice mirando a la cámara « Tengo la sensación de que los muertos nos miran, interrogándonos en silencio » (02:28-02:36). Sometidos a la mirada del otro, que es, a su vez, objeto de nuestras inquisiciones, nos hemos convertido en su reflejo prospectivo – y ellos en el nuestro retrospectivo. Ello podría sugerir lo permeable y abierto de las fronteras entre la realidad extra-cinematográfica y la cinematográfica: una y otra se interpenetran recíprocamente. Al mismo tiempo, de este modo se apunta la posibilidad que ofrecen el cine y la fotografía de desandar la distancia creada por el paso del tiempo y el cambio de contexto: dos temporalidades tan alejadas como las del espectador y la de los fotografiados devienen virtualmente contemporáneas.

Sin embargo, tal acercamiento alberga en su seno una nueva distanciamiento: fijados a perpetuidad en esa dimensión ya inexistente y privados de la palabra, pero sobre todo cortados del mundo al que pertenecieron por los márgenes de la fotografía, los obreros fotografiados se nos aparecen como mudas imágenes de otro tiempo sustraídas al tiempo – ¿qué estatuto tienen entonces? ¿A qué temporalidad pertenecen? ¿Qué lugar ocupan en el tiempo desde el que son observadas? La suya, por utilizar la expresión de Jean-Paul Curnier, vendría a ser una « temporalidad del no-tiempo » (2009, p. 21), paradoja insoluble que está en la base de la incomunicación que se establece entre espectadores y fotografiados, y que tiene su eco en la que surge cuando los trabajadores actuales, en la segunda parte del film, se dan la vuelta y comentan las impresiones que les produce la foto. Más allá de la evidencia que muestra que los tiempos de la fotografía eran más miserables – « eran gente muy austera, capaces de vivir con casi nada » (min. 23:14-23:20), dice el trabajador António Monteiro Bastos – hay algo seguramente más sustancial que se les escapa y que enlaza con esa incomunicación que acabamos de apuntar: « Nos miran, parece que quieren decir algo pero no sé bien el qué... No sé, no sé ». (min. 26:44-27:00) Es la más mayor de todos los entrevistados, Inês Ferreira Gomes, quien pronuncia estas palabras, las cuales, significativamente, cierran la serie de testimonios sobre la fotografía. La dimensión histórica, visible en el « decorado » y en el vestuario que muestra la instantánea es acaso, solamente, la capa más superficial, la menos profunda de la realidad fotografiada. La realidad última de ese tiempo fantasmal y eternizado guarda para sí su más profundo sentido, aceptando que lo tenga.

Sucesivas pantallas excavan en el film una densa profundidad visual, borgiana superposición de marcos cercana a la estructura de *Las mil y una noches*. De este modo, implícitamente, la cinta invita a reparar en algo olvidado ya en tiempos del cine mudo y aún del daguerrotipo: que el cine y la fotografía nacen de una profunda escisión – o de múltiples, como es el caso de *Vidros partidos*. El encuadre –

también el montaje – es un corte operado en el seno de la realidad filmada, consecuentemente fragmentada, y delata, sobra decirlo, la mano de ese hacedor invisible que es el cineasta. Lo mostrado no puede ser sino ruptura, artificio y punto de vista, la realidad primera de la que partía es solo un referente tanto más lejano cuanto mayor es nuestra consciencia de lo evasivo de su naturaleza. Tal vez haya que poner en relación con esta ruptura, que está en el propio ADN de la fotografía y el cine, la incomunicación que sigue a la confrontación de los entrevistados con los fotografiados.

3. Rito y teatro

Tal y como anunciábamos, dada la indisociable relación entre liturgia y teatro – el cual nace en Occidente, como es sabido, vinculado a la liturgia religiosa y renace en la Edad Media en un contexto igualmente religioso – hemos decidido estudiar los elementos que siguen en un mismo apartado. Si bien, por ser harta conocida, no nos detendremos en dicha relación, invitamos al lector interesado en profundizar en ella a leer el excelente trabajo de Victor Turner *From ritual to theater: the human seriousness of a play* (1982). En él, desde una perspectiva antropológica y cotejando el teatro occidental con el africano, el autor desgrana los vínculos que unen la esfera de lo religioso a la del teatro, tan estrechos en sus orígenes que eran prácticamente indiferenciables.

Como ya ocurriese en *El sol del membrillo*, la realidad a la que se acerca *Vidros partidos* ha sido sometida a un visible proceso de ritualización y teatralización. Al hilo de su primer documental, explica Erice, « he jugado con esa idea de frontalidad, ritualización, para convertir también el trabajo del pintor en una especie de ceremonia » (Bergala, 2017). De esta forma escapaba, sigue diciendo, a los códigos de representación del reportaje televisivo, tan planos. Podemos imaginar que un propósito análogo preside *Vidros partidos*. Ahora bien, la superación de las limitaciones del reportaje no pasa necesariamente por un ejercicio de ritualización, otros medios hay para alcanzar este mismo fin. A continuación, a través del estudio de los principales elementos que acercan a *Vidros partidos* al terreno de la representación litúrgica, tratamos de responder al porqué de la elección de esta ancestral estructura.

Repetición. Es éste un concepto indisociable del de ritual. En su sentido primero, un ritual sólo es tal cuando la acción que « pone en escena » es una recreación de un suceso acaecido en el tiempo mítico del origen. Refiriéndose al hombre primitivo, dice Mircea Eliade:

Su vida es la repetición ininterrumpida de gestas inauguradas por otros. Esa repetición consciente de hazañas paradigmáticas determinadas denuncia una ontología original. El producto bruto de la Naturaleza, el objeto hecho por la

industria del hombre, no hallan su realidad, su identidad, sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El acto no obtiene sentido, en realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial (1989, p. 8).

En *Vidros partidos*, podemos aventurar, el acto primordial sería, en una nueva expresión de la naturaleza auto-reflexiva de la cinta, la propia acción de narrar el pasado, acto por el cual la memoria conjura el vacío con que identificamos al olvido y la pérdida, prefiguraciones ambas de la misma muerte. Parafraseando a Milan Kundera, la memoria, al darle forma, permite a aquello que tuvo una duración en el tiempo ser recordado, pues lo amorfo no se deja aprehender y por lo tanto tampoco se puede conservar (1995, pp. 51-52).

Ni que decir tiene que la acción de visualizar el pasado en esa pantalla interior que es la memoria constituye un reflejo, imperfecto, de dicho pasado y es, en este sentido, una repetición del mismo. Si se trata del recuerdo de una experiencia vivida, ello permite a quien recuerda creer que es el mismo que el que vivió lo recordado. Aún a riesgo de desviarnos momentáneamente, no podemos dejar de señalar aquí, de nuevo, esa analogía entre memoria y cine con que comenzábamos este trabajo, siendo como es el cine la forma visible que adquiere el tiempo cuando es capturado e infinitas las posibilidades que ofrece este medio de proyectar-repetir lo filmado.

Volviendo a la esfera de lo ritual, las repeticiones constituyen elementos de cohesión, pues imprimen al tiempo una recurrencia cíclica que lo redime de la incertidumbre propia a la concepción vectorial del mismo. Saber que un mismo ritual se reproducirá con exactitud y puntualidad convierte al futuro, cuyo atributo primero es su imprevisibilidad, en algo menos incierto. Por otra parte, la celebración de ese ritual asegura a la acción repetida una forma de inmortalidad, una cierta victoria sobre el tiempo. Se trata, en suma, de un ancestral instrumento de ordenamiento. La celebración de un ritual es una forma tácita de conjurar el caos inherente a la existencia.

Vidros partidos ha sido concebido en torno a la idea de la repetición: su estructura consiste en una serie de relatos en primera persona sobre un mismo tema – hay incluso contenidos transversales, como la miseria y la dureza de las condiciones de trabajo, que están en todas las narraciones – y filmados del mismo modo: los trabajadores se hallan sentados de espaldas a la fotografía primero y enfrente después. Por su parte, los elementos de reflexividad como esta misma foto presentes en el film también repiten, no otra cosa que una repetición del marco primero, la pantalla de cine, son todas esas construcciones reflexivas cinematográficas de las que ya hemos hablado. Y si de la foto hablamos, los planos que la muestran abren y cierran el documental – en este sentido podemos calificar su estructura de circular. Los entrevistados, por su parte, hablan dos veces – de frente a la foto y de espaldas, como se ha dicho. La trabajadora Maria de Fátima cuenta que en los descansos daba el pecho a su hijo, reproduciendo así lo que su madre

hizo con sus hermanos (min. 07:52-08:30). El acordeonista, por su parte, es en cierto modo el doble presente de su padre, ausente, que también tocaba el acordeón (min. 31:58-32:55). En última instancia, los trabajadores modernos pueden ser interpretados como un reflejo, actualizado, de los de la fotografía.

Es en el contexto de todas estas repeticiones donde hay que inscribir la figura de la rueda, que ocupa el primer término del cuarto plano. Se trata de una rueda enorme, sin duda perteneciente a alguna máquina ya en desuso, y que ahora se encuentra a la entrada de la fábrica. La vemos en un plano en escorzo bastante raro en el cine de Erice, que normalmente opta por la frontalidad a la hora de encuadrar. Al mostrarla de este modo, en el término más cercano al espectador y ocupando la casi totalidad de la imagen, se potencia su peso semántico.

Otra rueda menos física es mencionada en los testimonios: precisamente María de Fátima, al hilo de esa continuidad que ella encarna con respecto a su madre y su abuela, se refiere a una rueda: « Y así es la vida, como una rueda » (min. 08:33-36). La repetición, indisolublemente unida a las ideas de circularidad y de ritual, constituye en cierta manera un triunfo sobre la Historia, una superación de la irreversibilidad de ese tiempo por el que ésta se halla aparentemente constituida.

Espacio. La construcción espacial de *Vidros partidos* nos remite a la pintura renacentista italiana. En ella el espacio es concebido como un teatro, esto es, visible para el espectador gracias a la convención de esa cuarta pared que habría sido virtualmente retirada, como sabemos, permitiendo una visión frontal de lo que ocurre en escena. En esta forma de representación el grueso de la carga semántica se concentra en el centro. El uso de la perspectiva matemática, descubierta en esta misma época, contribuye a realzar el valor simbólico del centro, pues en él se halla el punto de fuga, donde convergen todas las líneas. Las dos mitades en que la imagen queda dividida suelen estar más o menos equilibradas en términos compositivos cuando no son prácticamente simétricas – tal es el caso de *Vidros partidos*. No es infrecuente que este espacio sea horadado por ventanas o cuadros que lo prolongan, como ocurre en *El tránsito de la Virgen* de Mantegna (1462) – estas aperturas constituyen, por cierto, nuevas construcciones reflexivas. El resultado, como se puede inferir, es un espacio muy estático y organizado, visiblemente construido.

Todos los elementos que acabamos de referir los encontramos en *Vidros partidos*, incluida la apertura que en este caso conforman la foto de los trabajadores y el televisor que hay en una esquina – éste último forma más bien una apertura potencial porque está apagado. Por no faltar no faltan ni esas líneas del suelo que convergen en el centro del plano y que recuerdan al enlosado que los pintores renacentistas dibujaban para aumentar la ilusión de profundidad. El hecho de ser un espacio interior refuerza su carácter teatral, pues constituye un marco prácticamente fijo, una suerte de réplica arquitectónica del propio marco que constituye

el encuadre y que acota cuanto hay en él, impidiendo la visibilización de otros espacios. Por su parte, la fotografía abre la escena a una profundidad de campo puramente virtual: salvando las distancias, su papel puede ponerse en relación con el que los decorados de corte ilusionista desempeñan en el teatro.

Los conceptos de repetición, centralidad y simetría en torno a los cuales se organiza *Vidros partidos* nos remiten, tácitamente, al ámbito de la religión, pues responden a la ancestral voluntad humana, cristalizada en el hecho religioso, de combatir el caos del mundo a través del ordenamiento del tiempo y el espacio. Si bien las palabras que siguen de Isabel Escudero se refieren a *El sol del membrillo*, creemos que son también extrapolables al mediometraje que nos ocupa: « El estilo ritual, los encuadres frontales, el tratamiento simétrico y exacto de los elementos, favorece la configuración de un espacio sagrado, un ara o altar donde se celebra una especie de transubstanciación » (1998, p. 20). Esta pulsión aflora igualmente en la relación que el mediometraje guarda con ciertos géneros del arte religioso, aspecto del cual nos ocupamos a continuación.

Imaginería religiosa. Amén de las mencionadas adoraciones del niño, el « subgénero » de la pintura religiosa al que nos remite el film es el de las escenas de refectorios. Ya el hecho de que lo que en castellano llamamos comedor sea designado en portugués con la palabra « refectorio » no hubo de pasar desapercibido para Erice.

Sin duda el maestro español del género es Francisco de Zurbarán, una vieja presencia en el cine del realizador vasco bien estudiada por Rafael Cerrato en su libro *Víctor Erice, el poeta pictórico* (2006). Muy específicamente, el lienzo del pintor extremeño en el que se inspira la cinta que nos ocupa es *San Hugo en el refectorio* (1655). Las similitudes entre esta obra y el espacio de *Vidros partidos* son evidentes: en ambos casos la mesa, vista en perspectiva y cubierta con un mantel, dibuja una L abierta al espectador, lo cual constituye un nuevo marco o « segunda pantalla »; la escena principal del cuadro se desarrolla delante de dicha mesa, que es el punto donde en la cinta se hallan los entrevistados; y una representación de la Virgen con el Niño y San Juan Bautista en un paisaje – nueva construcción reflexiva – abre el lienzo a otra profundidad de campo, virtual, dentro de esa otra virtualidad que es la propia pintura. A todo esto hay que añadir que este cuadro dentro del cuadro ocupa en el lienzo casi el mismo lugar que la foto en el comedor del film, y que al igual que ésta, es de formato apaisado y rectangular.

Las colaciones que se llevan a cabo en los refectorios de los conventos son, en cierto modo, trasuntos de la colación primera que en el mundo cristiano constituye la última cena. El recuerdo de este drama revive en la eucaristía pero también, para un cristiano, en el simple hecho de sentarse a la mesa a comer. Los entrevistados, filmados de frente en un leve contrapicado, ocupando el centro de la composición y modelados por una luz lateral, muy suave, son realizados, discretamen-

te: hay en estos retratos una especie de solemnidad muy en consonancia con el marco espacial y con la forma en que es filmado. Así vistos, estos trabajadores se nos aparecen investidos de un cierto aura de sacralidad: aún a riesgo de sobreinterpretar, podemos interrogarnos si al proceder de este modo no son presentados como los nuevos santos, o en todo caso mártires, de la sociedad industrial capitalista. El plano de las manos del primero de los trabajadores nos recuerda a esas manos pintadas con sumo realismo y delicadeza por Caravaggio y por sus discípulos. Esta galería de retratos que constituye el film podría ser vista, en suma, como un nuevo apostolado. Lo que sí nos parece menos arriesgado es la posibilidad de que, a través de esta forma de representación, los entrevistados sean elevados a la categoría de oficiantes de una especie de comunión moderna. No hay que pasar por alto que la raíz de la palabra « comunión » es la misma que la de « común » y « comunidad ». Ello nos remite a la formada por el grupo de ex trabajadores que hablan ante la cámara pero también a la suma de éstos y de sus predecesores, algunos de los cuales figuran en la foto. Y en última instancia, no otra cosa sino una comunión, esto es, una unión y un intercambio entre distintas personas, la que emite el mensaje y la que lo recibe, es a lo que aspira el cine desde que existe – también, por supuesto, todo acto comunicativo.

Palabra. La palabra pronunciada por estos « oficiantes » convoca un tiempo anterior al presente de la narración, junto al que discurre de forma paralela. La palabra constituye, por tanto, un puente entre distintas temporalidades. Al mismo tiempo, el hecho de que pueda ser repetida *ad infinitum* posibilita que lo no presente sea rescatado y hasta cierto punto « presentificado » en cualquier momento. Como una imagen tallada en piedra, el lenguaje permite la supervivencia de lo acaecido, la memoria encuentra en él a su primer aliado. Pero esta nueva vida que el recuerdo encuentra en las palabras es, como no podía ser de otra manera, una vida distinta. Pues más allá de las mencionadas transformaciones que opera la memoria, existe una transformación primera que es la inherente al propio lenguaje, el cual no puede sino « literaturizar » la realidad que transcribe al tratar de aprehenderla a través de esas metáforas que son las palabras.

Verbalizar es, visto de este modo, reinventar el mundo, acercarlo al ámbito de la creación. Y para mostrarlo no hay como pedir a cualquiera que cuente una experiencia vivida: incluso si ha querido ser fiel a los hechos, una inevitable distancia media entre éstos y su relato, pues el lenguaje no es, sobra decirlo, la realidad a la que nos remite sino su representación. No deja de ser turbador el hecho de que las mismas palabras que designan lo realmente acaecido sirvan para mentir o para dar forma a lo que es sólo fruto de la imaginación... Tal vez por esta razón Erice haya decidido hacer un documental a partir de los testimonios orales de varias personas. Tal vez también por lo mismo, y como para hacer más claro su propósito, el realizador haya redactado dichos testimonios, segunda transformación impuesta al pasado de los trabajadores – la primera es, por supuesto, la que

impone el lenguaje. Sobre este particular nos resultan sumamente esclarecedoras las líneas de Riondet a propósito de *Temps et récit* de Paul Ricœur:

La transcripción de lo oral a la escritura nunca es neutra: en realidad, da un giro al discurso. En cierto modo, le retira la vida: una palabra oral es pronunciada por alguien, en un lugar, en un momento dado (...) es, en definitiva, un "acontecimiento". Escribir las palabras pronunciadas es como emitir un texto sin rostro, sin la voz que transmitía la palabra (...). Ya no hay "acontecimiento" sino una huella disociada de su autor, que solo es un nombre. Una huella que puede ser interpretada de manera polisémica, pues la presencia del autor, con todos sus componentes y su densidad, ya no está presente para completar la comprensión (2007, p. 6).

En última instancia, la interrogación implícita sobre la capacidad del lenguaje para recrear la realidad viene a completar esta reflexión en torno a los límites de la representación filmica que constituye *Vidros partidos*. Desde que el cine es hablado, una y otra se complementan mutuamente.

¿Actores? La palabra es, junto con el cuerpo, tanto el vehículo del oficiante como el del actor. En la medida en que los entrevistados, como ya se ha dicho, recitan un texto, y en la medida en que uno de ellos se presenta abiertamente como un actor, podemos decir que dichos trabajadores-oficiantes se hallan a medio camino entre la persona y el personaje, en un territorio ambiguo. A todo esto se podría añadir que hay algunos participantes que parecen interpretar – como Maria Ana Coutinho Serrão – e incluso olvidar sus papeles, como Inés Ferreira Gomes. Conscientes de lo difícil de demostrar esta intuición, la dejaremos solamente sugerida.

El estatus de los entrevistados es, en este sentido, fluctuante, y tal vez el sentido de esta naturaleza anfibia sea el de constituir el nexo más directo entre la realidad inicial, « bruta », y esa otra realidad construida que es la película. De este modo, la persona-personaje entrevistada – no olvidemos que la palabra persona significa en su origen « máscara » – recupera su papel de médium entre la esfera de los espectadores, el mundo profano, y la de lo sagrado, esa realidad separada que constituye el film – etimológicamente la raíz « saker » quiere decir, precisamente, separado. A caballo entre una y otra región, estos nuevos “oficiantes” son el medio a través del cual se expresa no la divinidad, naturalmente, sino ese otro hacedor o demiurgo que es el creador artístico, cinematográfico en este caso.

Con respecto al que dice ser actor, Valdemar Santos, es el único en ser presentado de pie y en desplazarse por el plano, tal y como hemos avanzado. Sus palabras responden a la pregunta, que no escuchamos, de si tiene memoria:

— ¿Memoria, quiere saber si tengo memoria? Claro que la tengo, gracias a Dios no me falla. La he usado mucho, porque soy actor. Porque sin memoria un actor no es nada, está perdido. [...] Pero consigo acordarme de todos los trabajos que he hecho en mi vida, del primero al último (min. 27:36-28:06).

El lugar que ocupa su intervención, ya en el « desenlace », tiene un valor estratégico: remata la serie de testimonios de esos medio actores o actores encubiertos afirmando su condición de impostor profesional; es, en cierto modo, como si la cinta se hubiese « quitado la máscara ». Y a partir del momento en que comienza a interpretar un viejo papel, el espacio filmico expresa abiertamente su condición de escenario, idea reforzada por el hecho de que esta intervención es precedida por el ruido de la claqueta y la voz del script. Tal asunción está íntimamente unida al contenido de las palabras de Santos, que también pueden ser leídas como una conclusión – la intervención del acordeonista sería el epílogo. ¿Qué podemos leer en ellas? Tal vez que lo que une al actor y a la persona sea la memoria, válida tanto para recordar lo vivido como lo que no, esas ficciones que son los papeles del cine y el teatro. También los « medio actores » han debido memorizar sus textos e igualmente el espectador debe contar con su memoria para contarse a sí mismo. A esta turbadora transversalidad hay que añadir, una vez más, que la memoria transforma y omite, lo que hace que también el recuerdo de algo realmente ocurrido se acerque al terreno de la ficción.

Inmovilidad. En la filosofía eleata y en la de Platón, entre otras, uno de los atributos de la divinidad es su inquebrantable igualdad a sí misma. Esta propiedad de no estar sujeta a transformación alguna se halla, como no puede ser de otro modo, unida a la idea de eternidad: sólo lo que parece está sometido al cambio. A este respecto hay que decir que En *Vidros partidos*, todos los personajes están sentados, tanto los fotografiados como los trabajadores actuales, en postura que evidentemente disminuye su movilidad – también la fotografía lleva a cabo una inmovilización del objeto reproducido. El único que hace gala de una movilidad mayor es el actor declarado, – ¿alusión tal vez a la libertad que otorga la creación artística? La planificación, por su parte, apunta igualmente en este sentido: la mayor parte del film está formada por planos fijos, lo cual lo acerca a la pintura, tal y como Pascale Thibaudeau ha señalado ya refiriéndose al conjunto de la obra de Erice (1998, p. 11). Los movimientos de cámara están reservados únicamente a la foto de los antiguos trabajadores, sobre la cual se desliza el objetivo en los minutos finales; se crea así una cierta tensión entre el no movimiento de lo fotografiado y el descrito por la cámara. La realidad mostrada es, ya lo decíamos, muy estática, los trabajadores apenas se mueven de su sitio y ninguno sale del refectorio, el mundo exterior es sólo entrevisto en los primeros planos, a través, precisamente, de los cristales rotos. La frase de Ludovic Cortade « La inmovilidad de la imagen es la necesidad de una creencia antropológicamente fundada sobre el deseo de lo trascendente » (2008, p. 162), expresa con nitidez esta silenciosa conexión entre la ausencia de movimiento y el ancestral anhelo de vencer al paso del tiempo y de trascenderlo.

No deja de ser una paradoja el hecho de que un film cuyo punto de partida es un desplazamiento – el operado por la memoria del presente al pasado o a la in-

versa – se exprese visualmente en términos de inmovilidad. ¿Cómo podría esto ser interpretado? ¿Hemos de pensar que la memoria fija e inmoviliza cuanto recuerda, hipótesis que habría que poner en relación con el papel desempeñado por la fotografía? Y en un sentido más general, ¿debemos convenir con los eleatas que la Historia, con su convulso y accidentado baile de nombres, fechas, lugares y acciones, no es en el fondo sino ilusión de cambio? El citado estatismo, unido a la construcción del espacio, al carácter inmovilizador de la fotografía, a la imagen de la rueda y a la poética de la repetición ya estudiadas, parecen apuntar a esta lectura. También el motivo central del mosaico, esos rollos de tela tan parecidos a los de celuloide, que tal vez nos hablan de esa temporalidad desplegable y por lo mismo susceptible de volver a ser enrollada que es la del cine. Pues el hecho de que una película, como un ritual o una función de teatro, o como una palabra incluso, pueda repetirse *ad infinitum* podría igualmente, hasta cierto punto, ser interpretado como una nueva negación del tiempo en ella contenido. Sin embargo, estas posibilidades no nos parecen concluyentes. Porque el film también habla de cambios y de transformaciones: entre la imagen del mosaico, la foto del refectorio y el presente de la narración muchas cosas han cambiado, como indica, por ejemplo, María de Fátima al aludir a la mejora de las condiciones laborales que puso en marcha el régimen democrático salido de la Revolución de los Claveles (min. 08:20-08-25). Evidentemente ni ellos son sus antecesores ni tampoco el contexto es el mismo. También porque entre el primer minuto y el último hemos asistido a una inevitable progresión, a un movimiento operado en el tiempo de la duración del film. Se diría que en *Vidros partidos* el tiempo circular que subterráneamente se enrosca sobre sí mismo es contemporáneo, por así decir, del tiempo lineal de la Historia y de aquello que en *Ser y Tiempo* Heidegger llamaba el tiempo físico (2018), esto es, ese tiempo progresivo, constante e irreversible que es el que miden los relojes y que organiza nuestras vidas, una temporalidad que Heidegger no considera falsa pero sí puramente aproximativa y superficial. Acaso en este sentido la figura más reveladora sea el goteo con que se abre el film, pues al igual que el tic-tac de un reloj nos remite a un tiempo que avanza a cada instante desvaneciéndose hacia el futuro; pero paralelamente esa misma sucesión, de tan regular, dibuja un tiempo que se repite invariablemente, menos parecido a una progresión que a un círculo donde comienzo y final son indiscernibles.

A través de un elaborado proceso de ritualización y puesta en escena, *Vidros partidos* expresa la naturaleza prefijada, reglada y « ensayada » de sus imágenes, sustraídas a la espontaneidad, la contingencia y el azar que atribuimos a lo real « bruto ». Soterradamente, la distancia entre documental y cine de ficción se acorta o deviene proximidad y síntesis. Al proceder de este modo, la cinta no nos remite a una realidad « primera » o sin « desbastar », sino a esa otra que ha sido orquestada, « teatralizada » y por tanto sustraída al carácter informe y abierto de la existencia, un realidad que no es otra que la que se encuadra en el tiempo y el

espacio de la celebración de un ritual. Pues todo ritual es una artificial acotación de un tiempo y un espacio determinados dentro del tiempo y el espacio del mundo. Al inscribir esta poética de la reflexividad y la puesta en escena en un documental, *Vidros partidos* no puede sino proponerse como una tácita interrogación sobre los límites – literales en lo que al encuadre se refiere – de la representación cinematográfica de lo real.

4. Conclusiones

La palabra oral es el medio por el que se manifiestan los recuerdos de antiguos trabajadores de una vieja fábrica. En un viaje de ida y vuelta, los operarios deben « recordar sus recuerdos » e « interpretarlos » ante la cámara ya que Erice los ha ordenado y puesto por escrito. A este filtro inicial se suman los que constituyen la conversión de ese pasado en cine y el inherente al modo en que funciona la memoria. Pues para dar vida a los recuerdos hemos de movilizar nuestras competencias creativas, muy especialmente nuestro talento de *metteur en scène*, facultad ésta que no puede ejercerse sin la selección, montaje y alteración del material « grabado » en la memoria, lo cual, salvando las distancias, es lo que hace el cineasta con el material grabado por la cámara. He aquí la clave, juzgamos, de la dimensión meta-cinematográfica de *Vidros partidos* y de sus vínculos con el teatro: una película sobre la memoria es una memoria cinematográfica reflejándose a sí misma y poniéndose en escena, fondo y figura confundidos.

Las imágenes del medimetraje conforman, de este modo, una realidad consciente de su naturaleza construida, dramatizada y en cierta medida ficcionalizada, emancipada de esa realidad « primera » de la que surge y a la que, no obstante, no puede sino remitirnos. En este sentido podemos decir que la relación que la imagen filmica mantiene con la real es de fidelidad, en la medida en que la primera reproduce mecánicamente la segunda, y de infidelidad, porque esta última, al ser transformada en cine, es desvirtuada y en cierto sentido « traicionada ».

Igual de ambivalente es la facultad que tiene la imagen filmada – también la fotografía – de velar y desvelar a un tiempo, de acercar a quien la mira la realidad acotada para volver a alejársela: lo que muestra es solo una parte de lo que no muestra, ese espacio y tiempo del que ha sido arrancada y que permanece en el limbo de cuanto la memoria y el arte, por medio de su olvido o su no inclusión en el marco de la imagen, mantienen sin desvirtuarlo, intacto e inaccesible. No menos ambiguo es el balance que arroja la lucha que libra *Vidros partidos* por trascender las contingencias del llamado tiempo físico, lineal e irreversible, y crear una temporalidad hasta cierto punto « destemporalizada », sustraída a la Historia y a su lineal sucesión de instantes en imparable curso hacia ignoramos dónde. Quizá la necesidad de conjurar esta incertidumbre – que es, en última instancia, la

de la muerte –, explica la voluntad del cine de Erice de doblegar al tiempo. Para ello el film se apoya fundamentalmente en las ideas de repetición y de inmovilidad, las cuales se enmarcan a su vez en una poética de la ritualización que nos lleva de nuevo al teatro: es a través de la representación ritualizada de un hecho primordial como las religiones dan forma a la lucha humana contra el tiempo-muerte.

Aunque para proceder a su estudio hemos debido separarlas, juzgamos que todas estas ambigüedades conforman un todo extremadamente coherente y de enorme riqueza semántica: lo real y su reflejo filmico, la persona y el personaje, la repetición y la diferencia, el tiempo lineal y el circular, la comunicación y su ausencia, la fe en la imagen filmica y las reservas para con ella entretienen una compleja red de correspondencias tan abierta como bien trenzada. Esta apretada síntesis, que sólo puede operarse en el seno de la creación artística, nos remite a un tiempo donde la separación entre lo acaecido y su restitución poética aún no se había producido, ese remoto tiempo del origen donde nacen todos los caminos. Volver a este punto – imposible no pensar de nuevo en la imagen de la rueda – implica desandar lo andado, pues ello invita al espectador atento a repensar-olvidar los códigos por los que el cine menos consciente ha forjado nuestra mirada. También, en un sentido más amplio, aquellos que configuran nuestra propia percepción de lo que somos: aceptando que seamos ese reflejo de un tiempo pasado que es la memoria, y apoyándonos en lo que *Vidros partidos* deja entrever, convendremos en que hay más de invención y de puesta en escena en eso que llamamos identidad de lo que cabría esperar, incluso cuando tratamos de transcribir lo vivido sin alterarlo voluntariamente, con respetuosa fidelidad de documentalista.

5. Bibliografía

- Barthes, R. (1964). «Rétorique de l'image». *Communications*. n° 4. pp. 40-51.
- Bergala, A. (2017). *Contrechamp, part 2*. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U6JsC627LLs> (consultado el 28 de junio de 2022).
- Cerrato, R. (2010). *Víctor Erice el poeta pictórico*. Ed. Digitalia.
- Cortade, L. (2008). *Le cinéma de l'immobilité*. París: Publications de la Sorbonne.
- Curnier, J-P. (2009). *Montrer l'invisible*, Arles: Éditions Jacqueline Chambon.
- Díaz, J.L. (2009) Persona, mente y memoria. *Salud mental*. vol. 32. n° 6, pp. 513-526.

- Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à une archétypologie générale*. París: Dunod.
- Eliade, M. (1989). *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París: Gallimard.
- Escudero, I. (1998). «El sol del membrillo». *Banda aparte*. n° 9-10, pp 18-22.
- Gerstenkorn, J. (1987). À travers le miroir. *Vertigo*. n° 1, pp. 7-10.
- Heidegger, M. (2018). *Ser y tiempo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Kundera, M. (1995). *La lentueur*. París: Gallimard.
- Lomillos, M.A. (2012). *Una poética de la ausencia (El espíritu de la colmena de Víctor Erice)*. Madrid: Academia Española.
- Metz, Christian, (1991). *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*. París: Klincksieck.
- OCEC UPF. (15, Marzo, 2013) La frontera de los géneros: duetos/ Víctor Erice y José Luis Guerin [Archivo de video]. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA> (consultado el 27 de junio de 2022).
- Thibaudeau, P. (1998). Fenómenos de reflexividad en el cine de Victor Erice. *Banda aparte*. n° 9, pp 9-17.
- Cinéma Extra (14, Agosto, 2014). Conversation with Víctor Erice at Locarno [Archivo de video]. (en línea) Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU> (consultado el 2 de julio de 2022).
- Turner, V. (1982). *From ritual to theater: the human seriousness of a play*. New York: PAJ publications.